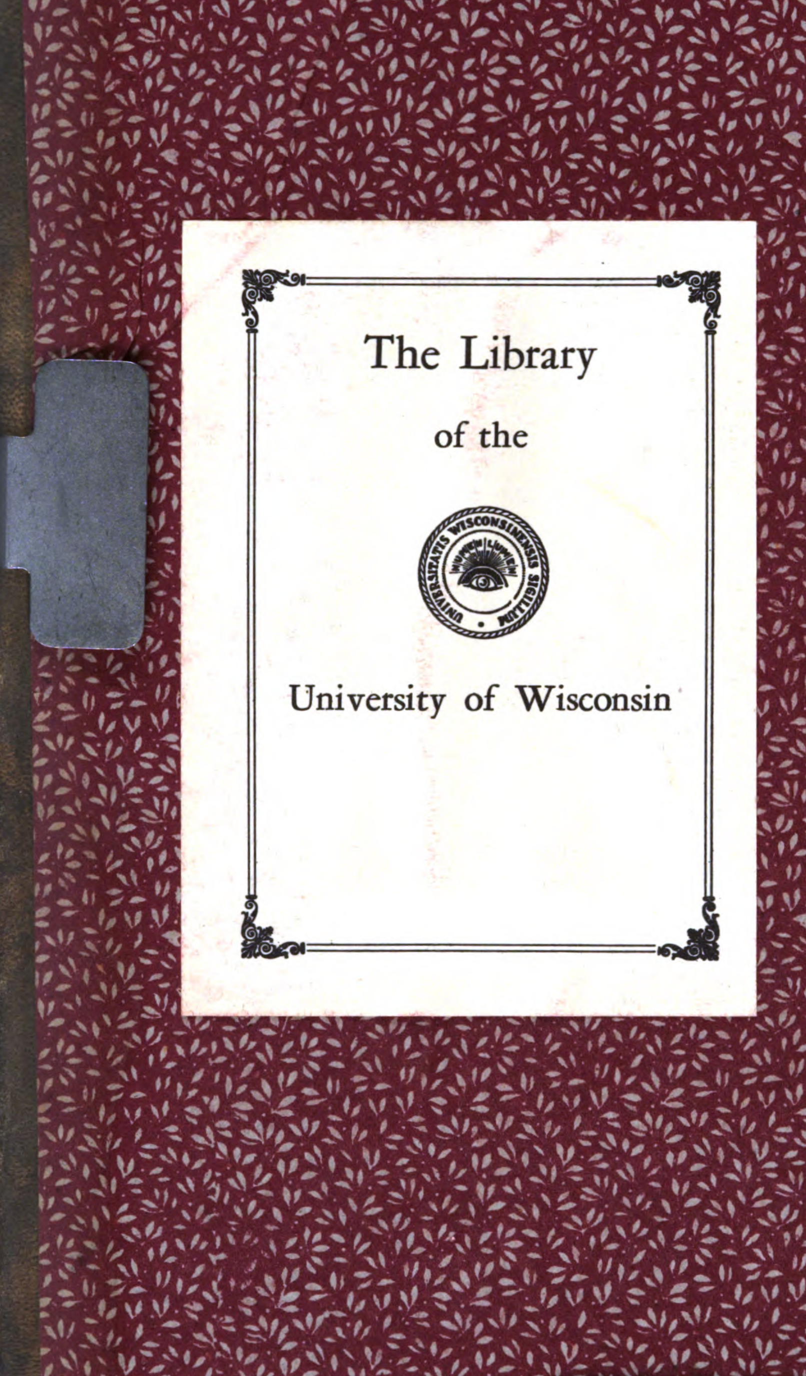
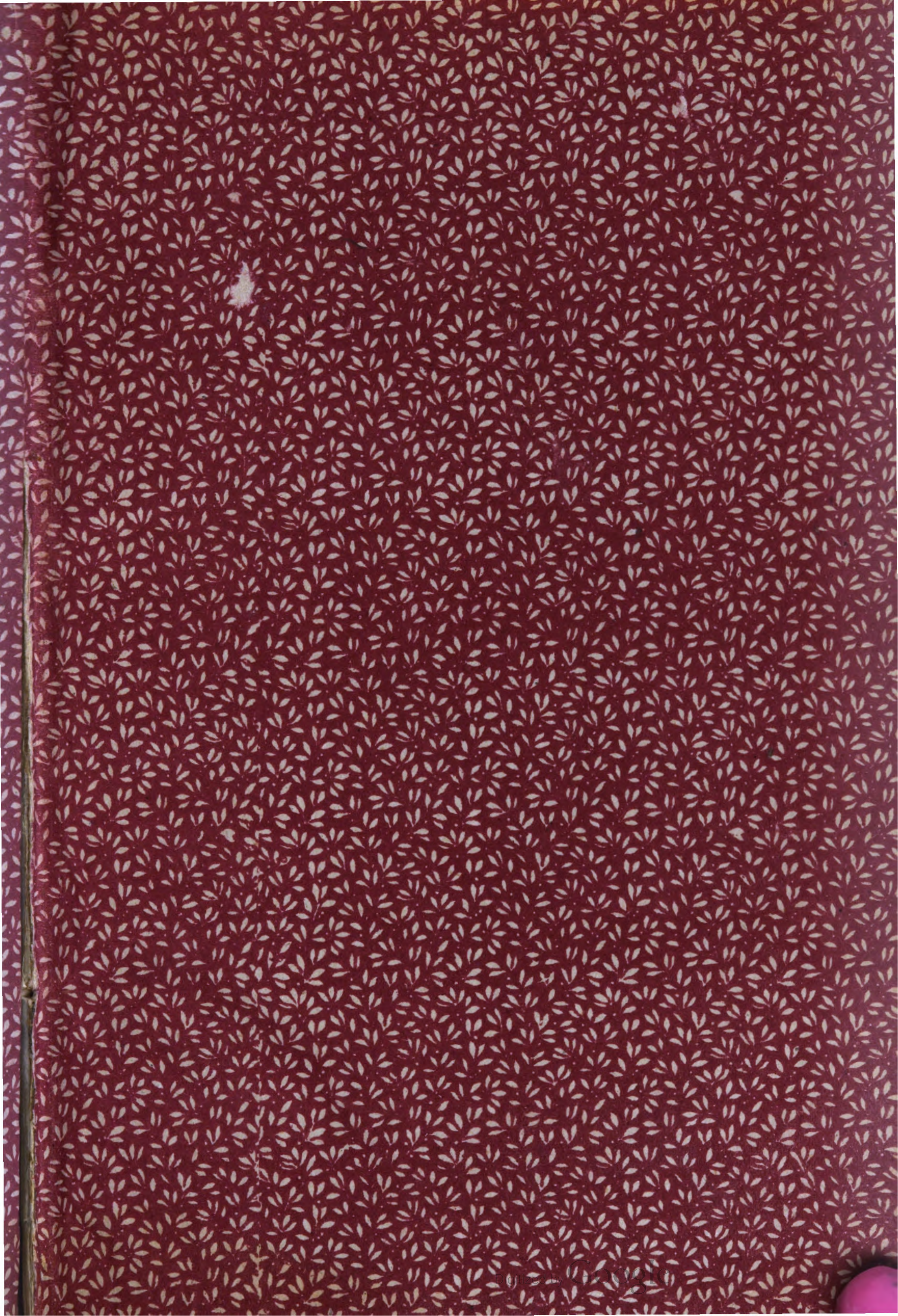








BIBLIOTECA DE IDEAS DEL SIGLO XX

LA DECADENCIA DE OCCIDENTE

BOSQUEJO DE UNA MORFOLOGÍA DE LA HISTORIA UNIVERSAL

POR

OSWALD SPENGLER

PRIMERA PARTE

FORMA Y REALIDAD

VOLUMEN I

ESPASA-CALPE, S. A.

OBRAS PUBLICADAS EN ESTA BIBLIOTECA

1.—Rickert: Ciencia cultural y ciencia natural.
2.—Born: La teoría de la relatividad de Einstein.
3.—Uxküll: Ideas para una concepción biológica del mundo.
4.—Spengler: La decadencia de Occidente. Volumen I.
5.—Bonola: Geometrías no euclidianas.
6.—Spengler: La decadencia de Occidente. Volumen II.
7.—Wölfflin: Conceptos fundamentales en la historia del arte.
8.—Spengler: La decadencia de Occidente. Volumen III.
9.—Spengler: La decadencia de Occidente. Volumen IV.
10.—Hertwig: Génesis de los organismos. Tomo I.
11.—Hertwig: Génesis de los organismos. Tomo II.
12.—Alfredo Adler: Conocimiento del hombre.
13.—Willy Hellpach: Geopsique.
14.—H. S. Jennings: Genética.

Spengler: El hombre y la técnica.
— Años decisivos.
Jean (Sir James): Nuevos fundamentos de la ciencia.
Índice de materias por orden alfabético de La decadencia de Occidente.

LA DECADENCIA DE OCCIDENTE

PRIMERA PARTE

FORMA Y REALIDAD

VOLUMEN I

BIBLIOTECA DE IDEAS DEL SIGLO XX

DIRIGIDA POR

D. JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Profesor de Filosofía en la Universidad de Madrid.

IV

LA DECADENCIA DE OCCIDENTE

POR OSWALD SPENGLER

MADRID

OSWALD SPENGLER

LA DECADENCIA DE OCCIDENTE

BOSQUEJO DE UNA MORFOLOGÍA DE LA HISTORIA UNIVERSAL

TRADUCIDO DEL ALEMÁN POR

MANUEL G. MORENTE

SÉPTIMA EDICIÓN

PRIMERA PARTE

FORMA Y REALIDAD

VOLUMEN I

ESPASA-CALPE, S. A.
MADRID
1947

Talleres tipográficos de la Editorial Espasa-Calpe, S. A.

En los últimos años se oye por dondequiera un monótono treno sobre la cultura fracasada y concluída. Filisteos de todas las lenguas y todas las observancias se inclinan ficticiamente compungidos sobre el cadáver de esa cultura, que ellos no han engendrado ni nutrido. La guerra mundial, que no ha sido tan mundial como se dice, parece ser el síntoma y, al par, la causa de la defunción.

La verdad es que no se comprende cómo una guerra puede destruir la cultura. Lo más a que puede aspirar el bélico suceso es a suprimir las personas que la crean o transmiten. Pero la cultura misma queda siempre intacta de la espada y el plomo. Ni se sospecha de qué otro modo pueda sucumbir una cultura que no sea por propia detención, dejando de producir nuevos pensamientos y nuevas normas. Mientras la idea de ayer sea corregida por la idea de hoy, no podrá hablarse de fracaso cultural.

Y, en efecto, lejos de existir éste, acontece que, al menos la ciencia, experimenta en nuestros días un incomparable crecimiento de vitalidad. Desde 1900, coincidiendo peregrinamente con la fecha inicial del nuevo siglo, comienzan a elevarse sobre el horizonte intelectual pensamientos de nueva trayectoria. Esporádicamente, sin percibir su radical parentesco, aparecen en unas y otras ciencias teorías que se caracterizan por disentir de las dominantes en el siglo XIX y lograr su superación. Nadie hasta ahora se había fijado en que todas esas ideas que se hallan en su hora de oriente, a pesar de referirse a los asuntos más disparejos, poseen una fisonomía común, una rara y sugestiva unidad de estilo.

Desde hace tiempo sostengo en mis escritos que existe ya un organismo de ideas peculiares a este siglo XX que ahora pasa por nosotros. La ideología del siglo XIX, vista desde ese organis-

mo, parece una pobre cosa tosca, maniática, imprecisa, inelegante y sin remedio periclitada.

Esto, que era en mis escritos poco más que una privada afirmación, podrá recibir ahora una prueba brillante con la **Biblioteca de Ideas del siglo XX.**

En ella reuno las obras más características del tiempo nuevo, donde principian su vida pensamientos antes no pensados. Desde la matemática a la estética y la historia, procurará esta colección mostrar el nuevo espíritu labrando su miel futura sobre toda la flora intelectual. Claro es que tratándose de una ideología en plena mocedad no podrá pedirse que existan ya tratados clásicos donde aparezca con una perfección sistemática. Es más, algunos de estos libros contienen, junto a las ideas de nuevo perfil, residuos de la antigua manera, y como las naves al ganar la ribera, mientras hincan ya la proa en la arena aun se hunde su timón en la marina.

* * *

El libro de Oswald Spengler, LA DECADENCIA DE OCCIDENTE, *es, sin disputa, la peripecia intelectual más estruendosa de los últimos años. El primer tomo se publicó en julio de 1918: en abril de 1922 se habían vendido en Alemania 53.000 ejemplares, y en la misma fecha se imprimían 50.000 del segundo tomo. No hay duda de que influyeron en tal fortuna la ocasión y el título. Alemania derrotada sentía una transitoria depresión que el título del libro venía a acariciar, dándole una especie de consagración ideológica.*

Sin embargo, conforme el tiempo avanzaba se ha ido viendo que la obra de Spengler no necesitaba apoyarse en la anecdótica coincidencia con un estado fugaz de la opinión pública alemana. Es un libro que nace de profundas necesidades intelectuales y formula pensamientos que latían en el seno de nuestra época. Hasta tal punto es así, que una de las graves faltas del estilo de Spengler es presentar como exclusivas y propias suyas ideas que, con más o menos mesura, habían sido expresadas antes por otros. Puede decirse que casi todos los temas fundamentales de Spengler le son ajenos, si bien es preciso reconocer que ha adquirido sobre ellos el derecho de cuño. Spengler es un poderoso acu-

ñador de ideas, y quienquiera penetre en las tupidas páginas de este libro se sentirá sacudido una y otra vez por el eléctrico dramatismo de que las ideas se cargan cuando son fuertemente pensadas.

¿Qué es la obra de Spengler? Ante todo una filosofía de la historia. Los que siguen la publicación de esta biblioteca habrán podido advertir que la física de Einstein y la biología de Uxküll coinciden, por lo pronto, en un rasgo que ahora reaparece en Spengler y más tarde veremos en la nueva estética, en la ética, en la pura matemática. Este rasgo, común a todas las reorganizaciones científicas del siglo XX, consiste en la autonomía de cada disciplina. Einstein quiere hacer una física que no sea matemática abstracta, sino propia y puramente física. Uxküll y Driesch bogan hacia una biología que sea sólo biología y no física aplicada a los organismos. Pues bien; desde hace tiempo se aspira a una interpretación histórica de la historia. Durante el siglo XIX se seguía una propensión inversa: parecía obligatorio deducir lo histórico de lo que no es histórico. Así, Hegel describe el desarrollo de los sucesos humanos como resultado automático de la dialéctica abstracta de los conceptos; Buckle, Taine, Ratzel, derivan la historia de la geografía; Chamberlain, de la antropología; Marx, de la economía. Todos estos ensayos suponen que no hay una realidad última y propiamente histórica.

Por otra parte, los historiadores de profesión, desentendiéndose de aquellas teorías, se limitan a coleccionar los «hechos» históricos. Nos refieren, por ejemplo, el asesinato de César. Pero ¿«hechos» como éste son la realidad histórica? La narración de ese asesinato no nos descubre una realidad, sino, por el contrario, presenta un problema a nuestra comprensión. ¿Qué significa la muerte de César? Apenas nos hacemos esta pregunta caemos en la cuenta de que su muerte es sólo un punto vivo dentro de un enorme volumen de realidad histórica: la vida de Roma. A la punta del puñal de Bruto sigue su mano, y a la mano el brazo movido por centros nerviosos donde actúan las ideas de un romano del siglo I a. de J. Pero el siglo I no es comprensible sin el siglo II, sin toda la existencia romana desde los tiempos primeros. De este modo se advierte que el «hecho» de la muerte de César sólo es históricamente real, es decir, sólo es lo que en verdad

es, sólo está completo cuando aparece como manifestación momentánea de un vasto proceso vital, de un fondo orgánico amplísimo que es la vida toda del pueblo romano. Los «hechos» son sólo datos, indicios, síntomas en que aparece la realidad histórica. Esta no es ninguno de ellos, por lo mismo que es fuente de todos. Más aún: qué «hechos» acontezcan depende, en parte, del azar. Las heridas de César pudieron no ser mortales. Sin embargo, la significación histórica del atentado hubiera sido la misma.

Quiero decir que la realidad histórica latente de que el acto de Bruto surgió, como la fruta en el árbol, permanece idéntica más allá de la zona de los «hechos»—piel de la historia—en que la casualidad interviene. En este sentido es preciso decir que la realidad histórica no sólo es fuente de los «hechos» que efectivamente han acontecido, sino también de otros muchos que con otro coeficiente de azar fueron posibles. ¡De tal modo rebosa la realidad histórica el área superficial de los «hechos»!

No basta, pues, con la historia de los historiadores. Spengler cree descubrir la verdadera substancia, el verdadero «objeto» histórico en la «cultura». La «cultura», esto es, un cierto modo orgánico de pensar y sentir, sería, según él, el sujeto, el protagonista de todo proceso histórico. Hasta ahora han aparecido sobre la tierra varios de estos seres propiamente históricos. Spengler enumera hasta nueve culturas, cuya existencia ha ido sucesivamente llenando el tiempo histórico. Las «culturas» tienen una vida independiente de las razas que las llevan en sí. Son individuos biológicos aparte. Las culturas son plantas—dice—. Y, como éstas, tienen su carrera vital predeterminada. Atraviesan la juventud y la madurez para caer inexorablemente en decrepitud.

*Estamos hoy alojados en el último estadio—en la vejez, consunción o «decadencia»—*Untergang*—de una de estas culturas: la occidental. De aquí el título del libro.*

La riqueza y problematismo de las ideas spenglerianas impide que yo ahora intente ni un resumen ni una crítica. En otro lugar espero ocuparme largamente de esta obra, ya que su presente versión me permitirá darla por conocida de los lectores hispanoamericanos.

Sólo añadiré dos palabras sobre esta traducción: El señor García Morente ha hecho un enorme y cuidadoso esfuerzo para

conseguir transvasar al odre castellano la prosa de Spengler. El estilo del autor, su terminología son tan bravamente tudescos, que no era empresa dulce hallar sus equivalencias españolas. Yo mismo he colaborado un poco en la dura faena de esta versión. Hoy, al ofrecerla al público, me complace, sin embargo, pensar que, sin hallarse exenta de defectos, esta adaptación del libro alemán conserva fielmente el sentido y aun el gesto literario del original sin perder nada de su claridad. Cuando ésta falta puede el lector estar seguro de que no sobra en el texto alemán, y si alguna frase es equívoca en español, lo es también, y con idéntica ambigüedad, en tudesco.

La edición alemana forma dos tomos tan gruesos y compactos, que ha parecido mejor repartir cada uno de ellos en dos volúmenes. El presente corresponde, pues, a la primera parte del primer tomo. La obra íntegra contará cuatro volúmenes en esta edición castellana.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET.

Cuando, en el infinito, lo idéntico
A compás eternamente fluye,
La bóveda de mil claves
Las encaja con fuerza unas en otras.
Brota a torrentes de todas las cosas la alegría de vivir,
De la estrella más pequeña, como de la más grande,
Y todo afán, toda porfía
Es paz eterna en el seno de Dios, Nuestro Señor.

Goethe.

PROLOGO DE LA SEGUNDA EDICION ALEMANA

Habiendo llegado al término de este libro, que empezó siendo un breve bosquejo y se ha convertido, al cabo de diez años, en una obra de conjunto, cuya extensión ha superado todas mis previsiones, cúmpleme volver la mirada hacia atrás y explicar cuáles han sido mis propósitos, qué es lo que he conseguido, cómo lo he hallado y cuál es la actitud que hoy mantengo.

En la Introducción a la edición de 1918—un fragmento en lo externo como en lo interno—hube de decir que, a mi entender, este libro contenía la fórmula de un pensamiento que, una vez expuesto, no podría ser atacado. Pero hubiera debido decir: una vez comprendido. En efecto, para ello hace falta, según voy viendo—y no sólo en este caso, sino en general en la historia del pensamiento—, una nueva generación, que *nazca* con las disposiciones necesarias.

Dije también entonces que se trataba de un primer ensayo, con los defectos inherentes a todos los ensayos, incompleto y no exento seguramente de contradicciones internas. Esta observación no ha sido tomada tan en serio como fué hecha, ni mucho menos. El que haya penetrado hasta las raíces más profundas del pensamiento vivo sabrá que no nos es dado conocer sin contradicción los últimos fundamentos de la vida. Un pensador es un hombre cuyo destino consiste en representar simbólicamente su tiempo por medio de sus intuiciones y conceptos personales. No puede elegir. Piensa

como tiene que pensar, y lo verdadero para él es, en último término, lo que con él ha nacido, constituyendo la imagen de su mundo. La verdad no la construye él, sino que la descubre en sí mismo. La verdad es el pensador mismo; es su esencia propia, reducida a palabras, el sentido de su personalidad, vaciado en una doctrina. Y la verdad es inmutable para toda su vida, porque es *idéntica* a su vida. Lo único *necesario* es este simbolismo, vaso y expresión de la historia humana. La labor filosófica profesional es superflua y sólo sirve para alargar las listas bibliográficas.

Así, pues, el núcleo de lo que he encontrado, sólo puedo calificarlo de «verdadero», es decir, de verdadero para mí y, según creo, también para los espíritus directores del futuro; pero no de verdadero «en sí», esto es, independientemente de las condiciones impuestas por la sangre y por la historia, pues tales «verdades» no existen. Mas lo que *escribí* en la tormentosa impetuosidad de aquellos años era sin duda una manifestación muy imperfecta de lo que aparecía claramente ante mis ojos; y en los años siguientes ha consistido mi labor en ordenar los hechos y en dar a la expresión verbal de mis pensamientos la forma más penetrante que me ha sido posible conseguir.

Nada se acaba nunca plenamente; la vida misma no se acaba hasta la muerte. Pero he vuelto sobre las partes más antiguas del libro, y he intentado elevarlas a la misma altitud de exposición intuitiva a que hoy he llegado. Y ahora me despido definitivamente de este trabajo, con sus esperanzas y sus decepciones, sus cualidades y sus defectos.

El resultado ha sido feliz *para mí*, y también para otros, a juzgar por los efectos que comienzan lentamente a producirse en amplias esferas del saber. Por eso debo acentuar con energía los límites que me he impuesto yo mismo en este libro. No se busque todo en él. Sólo contiene *un aspecto* de lo que tengo ante mis ojos, una visión nueva *de la historia* y *sólo de ella*, una *filosofía del sino*, la primera de su clase. Es intuitivo en todas sus partes. Está escrito en un lenguaje que trata de reproducir con imágenes sensibles las cosas y las

relaciones, en lugar de substituirlas por series de conceptos. Se dirige solamente a aquellos lectores que saben también dar vida a los sonidos verbales y a las imágenes. Esto es difícil, ciertamente, sobre todo cuando la veneración del misterio—la veneración de Goethe—nos impide trocar las intuiciones profundas por los análisis de conceptos.

Se ha clamado sobre el pesimismo de mi libro. Es el clamor de los eternos rezagados, que persiguen cuantos pensamientos se brindan a los que en la vanguardia buscan la senda del futuro. Pero yo no he escrito para los que toman por una hazaña el cavilar sobre la esencia de las hazañas. El que define no sabe lo que es el sino.

Comprender el mundo es, para mí, *estar a la altura* del mundo. Esencial es la *dureza* de la vida, no el concepto de la vida, como enseña la filosofía a lo avestruz del idealismo. El que no se deje deslumbrar por los conceptos, no tendrá la sensación de que esto sea pesimismo. Los demás no me preocupan. Para los lectores serios que quieran tener una *visión*, no una definición, de la vida, he citado en nota algunas obras que no tenían cabida en el texto, dada su forma harto concisa, y que podrán orientarles sobre temas de nuestro conocimiento que se hallan algo apartados.

Para terminar, no puedo por menos de citar de nuevo los nombres de los dos espíritus a quienes debo casi todo: Goethe y Nietzsche. De Goethe es el método; de Nietzsche, los problemas. Y para reducir a una fórmula mi relación con los dos citados, diré que yo he convertido en visión panorámica lo que era en ellos una perspectiva fugaz. Goethe, empero, fué, por su modo de pensar, un discípulo de Leibniz, sin saberlo. De suerte que este caudal de ideas que, para mi propia sorpresa, se me ha venido a las manos, me aparece como algo que, a pesar de la miseria y el asco de estos últimos años, quiero designar, orgulloso, con el nombre de: *una filosofía alemana*.

Blankenburgo, en el Harz, diciembre de 1922.

OSWALD SPENGLER.

PROLOGO DE LA PRIMERA EDICION

Este libro, resultado de tres años de labor, estaba ya terminado en su primera redacción cuando estalló la gran guerra. Hasta la primavera de 1917 seguí corrigiéndolo, añadiendo detalles y aclarando algunas de sus partes. Las coyunturas tan extraordinarias de estos últimos tiempos han ido demorando su publicación.

Aun cuando trata de una filosofía general de la historia, constituye, sin embargo, un comentario, en sentido profundo, a la gran época bajo cuyo signo hanse formado sus ideas directrices.

El título, decidido desde 1912, designa con estricta terminología, y correspondiendo a la decadencia u ocaso de la «antigüedad», una fase de la historia universal que comprende varios siglos y en cuyos comienzos nos encontramos al presente.

Los acontecimientos han confirmado mucho y no han refutado nada de lo que digo. Más bien han revelado que estas ideas tenían que surgir precisamente ahora y en Alemania, y que la guerra misma era uno de los supuestos necesarios para que se llegase a predecir en sus menores rasgos la nueva imagen del mundo.

Trátase, en efecto, según mi convicción, no de una filosofía más, como hay tantas posibles, fundadas y justificadas sólo por la lógica, sino de la filosofía de nuestro tiempo, filosofía en cierta manera espontánea y presentida confusamente por todos. Puedo decir esto sin presunción. Una idea históri-

camente necesaria, una idea que no cae en una época, sino que hace época, es sólo en sentido limitado propiedad de quien la engendra. Pertenece al tiempo; actúa inconsciente en el pensamiento de todos, y sólo su concepción personal, contingente, sin la cual no sería posible ninguna filosofía, es, con sus flaquezas y sus ventajas, lo que constituye el sino—y la buena fortuna—de un individuo.

Réstame únicamente expresar el deseo de que este libro no desmerezca por completo de los esfuerzos militares de Alemania.

Munich, diciembre de 1917.

OSWALD SPENGLER.

INTRODUCCION

I

En este libro se acomete por vez primera el intento de predecir la historia. Trátase de vislumbrar el destino de una cultura, la única de la tierra que se halla hoy camino de la plenitud: la cultura de América y de Europa occidental. Trátase, digo, de perseguirla en aquellos estadios de su desarrollo que todavía no han transcurrido.

Nadie hasta ahora ha parado mientes en la posibilidad de resolver problema de tan enorme trascendencia y, si alguna vez fué intentado, no se conocieron bien los medios propios para tratarlo o se usó de ellos en forma deficiente.

¿Hay una lógica de la historia? ¿Hay más allá de los hechos singulares, que son contingentes e imprevisibles, una estructura de la humanidad histórica, por decirlo así, metafísica, que sea en lo esencial independiente de las manifestaciones político-espirituales tan patentes y de todos conocidas? ¿Una estructura que es, en rigor, la generadora de esa otra menos profunda? ¿No ocurre que los grandes momentos de la historia universal se presentan siempre ante la pupila inteligente con una configuración que permite deducir ciertas conclusiones? Y si esto es así, ¿cuáles son los límites de tales deducciones? ¿Es posible descubrir en la vida misma—porque historia humana no es sino el conjunto de enormes ciclos vitales, cada cual con un yo y una personalidad, que el mismo lenguaje usual concibe indeliberadamente como individuos de orden superior, activos y pensantes y llama «la antigüedad», «la cultura china» o «la civilización moderna»—es posible,

digo, descubrir en la vida misma los estadios por que ha de pasar y un orden en ellos que no admite excepción?

Los conceptos fundamentales de todo lo orgánico: nacimiento, muerte, juventud, vejez, duración de la vida, ¿no tendrán también en esta esfera un sentido riguroso que nadie aun ha desentrañado? ¿No habrá, en suma, a la base de todo lo histórico, ciertas protoformas biográficas universales?

La decadencia de Occidente, que, por lo pronto, no es sino un fenómeno limitado en lugar y tiempo, como lo es su correspondiente la decadencia de la «antigüedad», resulta, pues, un tema filosófico que, considerado en todo su peso, implica todos los grandes problemas de la realidad.

Si queremos saber en qué forma se está verificando la extinción de la cultura occidental, habrá que averiguar primero qué sea cultura; en qué relación se halle la cultura con la historia visible, con la vida, con el alma, con la naturaleza, con el espíritu; en qué formas se manifieste, y hasta qué punto sean esas formas—pueblos, idiomas y épocas, batallas e ideas, Estados y dioses, artes y obras, ciencias, derechos, organizaciones económicas y concepciones del universo, grandes hombres y grandes acontecimientos—, símbolos y, por tanto, cuál deba ser su interpretación legítima.

2

El medio por el cual concebimos las formas muertas es la ley matemática. El medio por el cual comprendemos las formas vivientes es la analogía. De esta suerte distinguimos en el mundo polaridad y periodicidad.

Siempre se ha tenido conciencia de que el número de las formas, en que se manifiesta la historia, es limitado; de que las edades, las épocas, las situaciones, las personas se repiten en forma típica. Al estudiar la aparición de Napoleón, raro es que no se dirija una mirada a César y otra a Alejandro; la primera de estas miradas es, como veremos, morfológicamente

inadmisible; la segunda es, en cambio, certera. Napoleón mismo advirtió que su posición tenía ciertas afinidades con la de Carlomagno. La Convención hablaba de Cartago, refiriéndose a Inglaterra; y los Jacobinos se llamaban a sí mismos romanos. Se ha comparado, con muy diferente legitimidad, a Florencia con Atenas, a Buda con Cristo, al cristianismo primitivo con el socialismo moderno, a los potentados financieros del tiempo de César con los yanquis. Petrarca, que fué el primer arqueólogo apasionado—la arqueología misma es una expresión del sentimiento de que la historia se repite—, pensaba en Cicerón al pensar en sí mismo; y no hace mucho tiempo, Cecil Rhodes, el organizador del Africa inglesa del Sur, el que poseía en su biblioteca las antiguas biografías de los Césares, traducidas expresamente para él, pensaba en el emperador Adriano, al pensar en sí mismo. La desdicha de Carlos XII de Suecia fué que, desde muy joven, llevó en el bolsillo la *Vida de Alejandro*, por Curcio Rufo, y quiso copiar a este conquistador.

Federico el Grande, en sus escritos políticos—como las *Considérations*, de 1738—, se mueve con seguridad perfecta entre analogías, para formular su concepto de la situación política del mundo; por ejemplo, cuando compara a los franceses con los macedonios del tiempo de Filipo y a los alemanes con los griegos. «Ya las Termópilas de Alemania, Alsacia y Lorena, hállanse en manos de Filipo.» Quedaba perfectamente definida de ese modo la política del cardenal Fleury. En el mismo lugar encontramos la comparación entre la política de las Casas de Habsburgo y de Borbón y las proscripciones de Antonio y Octaviano.

Pero todo esto no pasa de ser fragmentario y caprichoso. Obedece generalmente a un momentáneo afán de expresarse en forma poética e ingeniosa, más que a un profundo sentido de la forma histórica.

Así sucede que los paralelos de Ranke, maestro de la analogía ingeniosa, entre Kyaxares y Enrique I, entre las invasiones de los cimbrios y las de los magiares, son insignificantes

en sentido morfológico; y no vale mucho más tampoco la tan repetida comparación entre las ciudades-Estados de los griegos y las repúblicas del Renacimiento. En cambio, el paralelo entre Alcibíades y Napoleón es de una exactitud profunda, aunque fortuita. Ranke, como otros muchos, ha seguido en esto cierto gusto plutarquiano, es decir, cierto romanticismo vulgar, que se limita a considerar la semejanza de la escena en el teatro del mundo; pero sin darle el sentido estricto del matemático, que conoce la íntima afinidad de dos grupos de ecuaciones diferenciales, en las cuales el lego no ve sino diferencias.

Adviértese fácilmente que, en el fondo, es el capricho y no una idea, no el sentimiento de una necesidad, el que determina la elección de estos cuadros. Estamos todavía muy lejos de poseer una *técnica* de la comparación. Precisamente hoy se producen comparaciones al por mayor, pero sin plan y sin nexo; y si alguna vez son certeras en un sentido profundo, que luego fijaremos, débese ello al azar, rara vez al instinto y nunca a un principio. A nadie se le ha ocurrido todavía instituir un *método* en esta cuestión. Nadie ha sospechado siquiera que hay aquí un manantial, el único de donde puede surgir una gran solución para el problema de la historia.

Las comparaciones podrían ser la ventura del pensamiento histórico, ya que sirven para manifestar la estructura orgánica del proceso de la historia. Para ello sería preciso afinar su técnica, sometiéndola a una idea comprensiva que la condujese hasta un grado de necesidad exento de vacilaciones, hasta la lógica maestría. Pero las comparaciones no han sido hasta ahora mas que una desdicha; pues tenidas por simple *cuestión* de gustos, han eximido al historiador de la intuición y del esfuerzo necesarios para reconocer en el lenguaje de *las formas* históricas y su análisis el problema más difícil e inmediato, un problema que se encuentra no ya sin resolver, pero ni siquiera comprendido todavía. Las comparaciones han sido unas veces superficiales, como cuando se ha llamado a César el fundador de una *Gaceta oficial* de Roma, o cuando,

lo que es peor, se han puesto nombres de moda, como socialismo, impresionismo, capitalismo, clericalismo, a fenómenos de la existencia antigua, tan lejanos y complicados, tan íntimamente heterogéneos de nuestro modo de ser actual. Otras veces han consistido en extrañas tergiversaciones, como el culto tributado por el club de los Jacobinos a Bruto, millonario y usurero, que, en nombre de una ideología oligárquica y con aplauso del Senado patricio, había apuñalado al hombre de la democracia (1).

3

Nuestra tarea, pues, se amplifica. Al principio abarcaba sólo un problema particular de la civilización moderna y ahora se convierte en una filosofía enteramente nueva, la filosofía del porvenir, si es que de nuestro suelo, metafísicamente exhausto, puede aún brotar una. Esta filosofía es la única que puede contarse al menos entre las *posibilidades* que aun quedan al espíritu occidental en sus postreros estadios. Nuestra tarea se agranda hasta convertirse en la *idea de una morfología de la historia universal, del universo como historia.* En oposición a la morfología de la naturaleza, tema único, hasta hoy, de la filosofía, comprenderá todas las formas y movimientos del mundo, en su significación última y más profunda; pero ordenándolas muy de otra manera, a fin de constituir no un panorama de las cosas conocidas, sino un cuadro de la vida misma, no de lo que se ha producido, sino del producirse mismo.

¡El universo como historia, comprendido, intuído, elaborado en oposición *al universo como naturaleza!* Es éste un nuevo aspecto de la existencia humana, cuya aplicación práctica y teórica no ha sido nunca hecha hasta hoy. Y aunque se haya quizá presentido y a veces sospechado, nunca se arriesgó nadie a precisarla con todas sus consecuencias. Manifiéstanse aquí

(1) Véase parte II, cap. IV, núm. 15.

dos maneras posibles, para el hombre, de poseer y vivir su derredor. Yo distingo radicalmente según su forma, no según su substancia, la impresión orgánica de la impresión mecánica que el mundo produce; el conjunto de las formas, del conjunto de las leyes; la imagen y el símbolo, de la fórmula y el sistema; la realidad singular, de la posibilidad general; el fin que persigue la imaginación ordenando las cosas según un plan y el que establece la experiencia en sus análisis prácticos; o, para declarar desde luego una contraposición muy importante y aun desconocida, el dominio del número *cronológico* y el del número *matemático* (1).

En una investigación como ésta no puede tratarse, por consiguiente, de tomar los sucesos político-espirituales tal como se dejan ver a la faz del día, para ordenarlos según causa y efecto y perseguir su tendencia aparente, fácil de captar por medios intelectualistas. Este tratamiento — «pragmático» — de la historia no sería mas que un pedazo de física disfrazada, cosa que los partidarios de la concepción materialista de la historia no ocultan, mientras sus adversarios no llegan a percatarse de la identidad de su método con el de aquéllos. No se trata, pues, de determinar qué sean los hechos tangibles de la historia en sí y por sí, en cuanto fenómenos acontecidos en un tiempo; trátase de *desentrañar lo que por medio de su apariencia significan.* Los historiadores del presente creen que han realizado su cometido con aducir hechos singulares, religiosos, sociales y, a lo sumo, artísticos, para «ilustrar» el sentido político de una época. Pero olvidan lo

(1) Kant cometió un error de trascendencia enorme, y que todavía no ha sido remediado, cuando puso al hombre exterior e interior en relación esquemática con los conceptos de espacio y tiempo, conceptos multívocos y, sobre todo, *no invariables;* lo que vino a enlazar de una manera errónea estos conceptos con la aritmética y la geometría. En lugar de esto, quede aquí al menos enunciada la oposición mucho más honda entre el número matemático y el número cronológico. La Aritmética y la Geometría son *ambas* cálculos del espacio, y en sus más altas esferas no se distinguen una de otra. En cambio el *cálculo del tiempo,* cuyo concepto el hombre ingenuo comprende clarísimamente por sentimiento, contesta a la pregunta: ¿Cuándo?, y no a las preguntas: ¿Qué? o ¿Cuánto?

decisivo—decisivo, efectivamente, en cuanto que la historia visible es expresión, signo, alma hecha forma—. Todavía no he encontrado a nadie que haya acometido con seriedad el estudio de esas *afinidades morfológicas* que traban íntimamente las formas *todas* de una misma cultura; nadie que, saliéndose de la esfera de los hechos políticos, haya conocido a fondo los últimos y más profundos pensamientos matemáticos de los griegos, árabes, indios y europeos; el sentido de sus primeras ornamentaciones, de las formas primarias de su arquitectura, de su metafísica, de su dramática, de su lírica; los principios selectivos y la tendencia de sus artes mayores; las particularidades de su técnica artística y de la elección de materiales. Y mucho menos aún ha penetrado nadie la importancia decisiva de estas cuestiones para el problema de la forma histórica. ¿Quién sabe que existe una profunda conexión formal entre el cálculo diferencial y el principio dinástico del Estado en la época de Luis XIV; o entre la antigua forma política de la Polis (ciudad) y la geometría euclidiana; o entre la perspectiva del espacio, en la pintura occidental, y la superación del espacio por ferrocarriles, teléfonos y armamentos; o entre la música instrumental contrapuntística y el sistema económico del crédito? Incluso los factores más reales de la política, considerados en esta perspectiva, adquieren un carácter simbólico y hasta metafísico. Y acaso por vez primera sucede ahora que cosas tan varias como el sistema administrativo de Egipto, el sistema monetario antiguo, la geometría analítica, el cheque, el canal de Suez, la imprenta china, el ejército prusiano y la técnica romana de construir vías son parejamente entendidas como símbolos e interpretadas como tales.

En este punto se hace manifiesto que no existe todavía un arte bien definido del conocimiento histórico. Lo que recibe este nombre toma sus métodos casi exclusivamente de una esfera científica, que es la única en donde los métodos del conocimiento han llegado a una rigurosa perfección: la física. Los historiadores creen que llevan a cabo una investigación histórica cuando persiguen e indagan el nexo objetivo

de causa y efecto. Y es sobremanera extraño que la filosofía de estilo añejo no haya pensado nunca en que puede haber para la inteligencia vigilante otro modo de enfrontarse con el mundo. Kant, que en su obra capital determinó las reglas formales del conocimiento, no tomó en consideración como objeto de la actividad intelectual mas que a la *naturaleza*. Ni él mismo ni ningún otro pensador cayó en la cuenta de esta limitación. El saber es, para Kant, saber matemático. Cuando habla de formas innatas de la intuición y de categorías del entendimiento no piensa nunca en que concebimos los fenómenos históricos con otros medios. Y Schopenhauer que, de modo harto significativo, conserva sólo la causalidad de las categorías kantianas, habla de la historia con desprecio (1). Todavía no ha penetrado en nuestras fórmulas intelectuales la convicción de que, además de la necesidad que une la causa con el efecto —y que yo llamaría *lógica del espacio*—, hay en la vida otra necesidad: la necesidad orgánica *del sino—lógica del tiempo*—, que es un hecho de profunda certidumbre interior, un hecho que llena el pensamiento mitológico, religioso y artístico, un hecho que constituye el ser y núcleo de toda historia, en oposición a la naturaleza, pero que es inaccesible para las formas del conocimiento analizadas en la *Crítica de la razón pura*. La filosofía, como dice Galileo en un pasaje famoso de su *Saggiatore*, está *scritta in lingua matematica* en el gran libro de la Naturaleza. Aún estamos aguardando al filósofo que conteste a estas preguntas: ¿En qué lengua está escrita la historia? ¿Cómo leerla?

La matemática y el principio de causalidad conducen a una ordenación naturalista de los fenómenos. La cronología

(1) La profundidad de la combinación formal y la energía de la abstracción empleadas, por ejemplo, en las investigaciones sobre el Renacimiento, o en la historia de las emigraciones de los pueblos, son muy inferiores—el capacitado para ello lo siente al punto—a las que evidentemente requiere la teoría de las funciones y la óptica teórica. Junto al físico y al matemático da el historiador la impresión de *abandonado*, tan pronto como deja de coleccionar y ordenar materiales para entrar en su interpretación.



y la idea del sino conducen a una ordenación histórica. Ambas ordenaciones abarcan el *mundo íntegro*. Sólo varían los ojos en los cuales y por los cuales se realiza ese mundo.

4

Naturaleza es la forma en que el hombre de las culturas elevadas da unidad y significación a las impresiones inmediatas de sus sentidos. *Historia* es la forma en que su imaginación trata de comprender la existencia viviente del universo con relación a su propia vida, prestándole así una realidad más profunda. ¿Es el hombre capaz de constituir esas formas? ¿Cuál de ellas es la que domina en su conciencia vigilante? He aquí un problema primario de toda existencia humana.

Hay para el hombre dos *posibilidades* de formar un mundo. Con esto queda dicho que no son necesariamente *realidades*. Por lo tanto, si nos preguntamos cuál sea el sentido de toda historia, habrá que resolver previamente una cuestión que hasta ahora no ha sido planteada. ¿Para *quién* hay historia? ¡Pregunta paradójica, a lo que parece! Sin duda hay historia para todos, por cuanto cada hombre, con la totalidad de su existencia vigilante, es miembro de la historia. Pero hay una gran diferencia entre vivir bajo la impresión continua de que la propia vida es un elemento de un ciclo vital mucho más amplio, que se extiende sobre siglos o milenios, y sentir la vida como algo completo, redondo, bien delimitado. Es seguro que para esta última clase de conciencia no hay historia universal, no existe *el universo como historia*.

Y ¿qué ocurrirá cuando toda una cultura, cuando un alma colectiva se desarrolla según este espíritu ahistórico? ¿Cómo ha de aparecerle la realidad, el mundo, la vida? En la conciencia que los helenos tenían del universo, todo lo vivido, no sólo el propio y personal pasado, sino el pasado universal, convertíase al punto en un segundo plano intemporal, inmóvil, de forma mítica, que servía de fondo al presente momentá-

neo; de tal suerte, que la historia de Alejandro Magno, aun antes de morir este rey, comenzó a fundirse, para el sentir antiguo, con la leyenda de Dionysos y que César consideraba su descendencia de Venus como cosa por lo menos no absurda. Ante esto habremos de confesar que a nosotros, hombres de Occidente, teniendo como tenemos un fuerte sentimiento de las distancias en el tiempo, nos es casi imposible revivir tales estados de alma. Mas no por eso nos es lícito prescindir, sin más ni más, de este hecho, cuando nos situamos frente al problema de la historia.

Lo que para el individuo significan los diarios íntimos, las autobiografías, las confesiones, significa, para el alma de culturas enteras, la investigación histórica, en aquel sentido amplio, que incluye todos los modos del análisis psicológico de pueblos extraños, de épocas y costumbres. Pero la cultura «antigua» no tenía *memoria*, en este sentido específico; no tenía órgano histórico. La memoria del hombre «antiguo» —y al decir esto que vamos a decir no hay duda que imprimimos en un alma extraña a la nuestra un concepto derivado de nuestros propios hábitos anímicos—es cosa muy distinta de la nuestra, porque en la conciencia del antiguo faltan el pasado y el futuro, como perspectivas creadoras de un cierto orden; y el «presente» puro, que Goethe admiraba tanto en las manifestaciones de la vida antigua, en la plástica sobre todo, llena esa vida con una plenitud que nos es por completo desconocida. Ese presente puro, cuyo símbolo supremo es la columna dórica, representa en realidad una *negación del tiempo* (de la dirección). Para Herodoto y Sófocles, como para Temístocles y para un cónsul romano, el pasado se desvanece al punto en una impresión inmóvil, intemporal, de estructura *polar, no periódica*—que tal es el último sentido de toda mitología perespiritualizada—. En cambio, para nuestro sentimiento del mundo, para nuestra íntima visión, es el pasado un organismo de siglos o milenios, dividido claramente en períodos y enderezado hacia una meta. Ahora bien; este fondo diverso es el que da a la vida, tanto a la antigua como a la occidental,

su especialísimo color. Lo que el griego llamaba *Kosmos* era la imagen de un universo que no va *siendo,* sino que *es. Por consiguiente,* era el griego mismo un hombre que nunca *fué siendo,* sino que siempre *fué.*

El hombre antiguo conoció muy bien la cronología, el cómputo del calendario y, por tanto, aquel fuerte sentimiento de la eternidad y de la nulidad del presente, que se manifiesta en la cultura babilónica y egipcia por la observación grandiosa de los astros y la exacta medición de enormes transcursos del tiempo. Pero lo curioso es advertir que, sin embargo, no pudo apropiarse *intimamente* nada de eso. Lo que sus filósofos, en ocasiones, refieren, lo han oido, pero no lo han comprobado. Y los descubrimientos de algunos ingenios brillantes, pero aislados, oriundos de las ciudades griegas del Asia, como Hipparco y Aristarco, fueron rechazados por la corriente estoica y aristotélica, sin que nadie, salvo los científicos profesionales, les concediese la menor atención. Ni Platón ni Aristóteles poseían un observatorio astronómico. En los últimos años de Pericles votó el pueblo de Atenas una ley en la que se amenazaba con la grave acusación de *eisangelia* (1) a quien propagase teorías astronómicas. Fué éste un acto de profundo simbolismo, en el que se manifestó la voluntad del alma antigua, decidida a borrar de su conciencia la lejanía en todos los sentidos de ésta.

Por lo que se refiere a la historiografía antigua, fijémonos en Tucídides. Consiste su maestría en la fuerza netamente «antigua» con que vive los acontecimientos del *presente,* comprendiéndolos por el presente mismo; a lo cual debe añadirse una magnífica visión de los hechos, muy propia de un hombre de Estado, que fué también general y funcionario. Esta *experiencia práctica,* que suele confundirse con el sentido histórico, hace que los historiadores lo consideren con justicia como un modelo que nadie ha podido todavía igualar. Pero

(1) [La palabra significa literalmente denuncia. Era una acusación judicial gravísima, porque se sustanciaba ante el consejo (Βουλή) y no admitía demora en la aplicación de la pena.—*N. del T.*]

hay algo que le falta en absoluto; es esa manera de mirar la historia desde la perspectiva de muchos siglos, que para nosotros constituye un elemento evidentemente esencial en el concepto del historiador. Los buenos trozos de la historiografía antigua se limitan al presente político del autor; en cambio, las obras maestras de la historia en nuestra época tratan, sin excepción, del pasado remoto. Tucídides habría fracasado si hubiese elegido por tema las guerras médicas; no hay que hablar de una historia general de Grecia o de Egipto. Tanto él como Polibio y Tácito, que también fueron políticos prácticos, pierden su certera visión cuando vuelven la cara hacia el pasado, a veces a pocos decenios de distan cia, y tropiezan con fuerzas que no conocen por no haberlas hallado en su propia experiencia práctica. Polibio no entiende ya la primera guerra púnica. Para Tácito, Augusto es incomprensible. Y el sentido ahistórico de Tucídides—según el criterio de nuestra investigación histórica, toda llena de amplias perspectivas—se revela en la afirmación inaudita, estampada en la primera página de su libro, de que antes de su época—hacia 400—no han ocurrido en el mundo acontecimientos de importancia (οὐ μεγάλα γενέσθαι) (1).

---

(1) Los ensayos que, mucho más tarde, empezaron a hacer los griegos, siguiendo el modelo de Egipto, para constituir algo así como un calendario o una cronología, son de la mayor ingenuidad. El cómputo del tiempo por olimpíadas no es una era, como lo es, v. g., la cristiana; además, fué sólo un recurso erudito y no de uso corriente en el pueblo. El pueblo no sentía la necesidad de una regla cronológica para fijar y conservar los recuerdos de los padres y de los abuelos; sólo algunos sabios se interesaban aisladamente por los problemas del calendario. Lo importante no es saber si un calendario es bueno o malo, sino si está en uso, esto es, si la vida de la generalidad transcurre conforme a él. Pero la lista de los olimpiónicos, anterior al año 500, es una invención, como asimismo la de los arcontes atenienses y la de los cónsules romanos. No hay una sola fecha exacta referente a las colonizaciones (E. Meyer, *Historia de la antigüedad,* II, 442; Beloch, *Historia de Grecia,* I, 2, 219). «Antes del siglo V no se le ocurre a nadie en Grecia tomar nota de los acontecimientos históricos» (Beloch, I, 1, 125). Poseemos el texto de un contrato entre Elis y Herea, que deberá regir *cien años a partir del año actual.* Pero no se dice cuál sea el año actual. Pasado algún tiempo, no se sabría ya cuántos años llevaba el contrato

A consecuencia de esto, la historia antigua, hasta las guerras médicas, y aun la estructura de períodos muy posteriores, es el producto de una manera de pensar esencialmente mítica. La historia constitucional de Esparta—Licurgo, cuya biografía se refiere con todo detalle, fué probablemente una insignificante deidad silvestre del Taigeto—es un poema de la época helenística; y la invención de la historia romana, anterior a Aníbal, no había cesado aún en la época de César. La expulsión de los Tarquinos por Bruto es una invención, para la cual sirvió de modelo un contemporáneo del censor Appio Claudio (310). Los nombres de los reyes de Roma fueron forjados en esa misma época, siguiendo los nombres de las familias plebeyas, que se habían enriquecido (K. J. Neumann). Prescindiendo totalmente de la «constitución serviana», la famosa ley agraria de Licinio, de 376, no existía aún en la época de Aníbal (B. Niese). Cuando Epaminondas hubo libertado a los mesenios y a los arcadios, haciendo de estos pueblos un Estado independiente, en seguida se empezó a imaginar una historia de sus tiempos primitivos. Lo extraordinario no es que ello sucediera, sino que ésta fuese la única «historia» que había. Para manifestar la oposición entre el sentido occidental y el sentido antiguo de la historia basta con decir que la historia romana anterior al año 250, tal como la conocían los romanos en tiempos de César, es en lo esencial una falsificación; y que lo poco que nosotros hemos podido averiguar lo ignoraban por completo los roma-

---

en vigor, y nadie, evidentemente, pensó en esta dificultad. Es probable que aquellos hombres del puro presente lo olvidaran muy pronto. El carácter legendario-pueril de la historia, entre los antiguos, se manifiesta en que el haber fechado ordenadamente los hechos, por ejemplo, de la «guerra de Troya», que corresponde al estadio de nuestras cruzadas, hubiérase tenido por contrario al buen estilo. Igualmente la geografía de los antiguos es muy inferior a la de los egipcios y babilonios. E. Meyer *(Historia de la antigüedad,* III, 102) demuestra que Herodoto conocía las formas del Africa (por fuentes pérsicas) mejor que Aristóteles. Otro tanto puede decirse de los romanos, herederos de los cartagineses. Empezaron repitiendo los conocimientos ajenos y luego los olvidaron.

nos. Caracteriza el sentido antiguo de la palabra historia el hecho de que la literatura novelesca alejandrina haya ejercido, por su materia misma, el más poderoso influjo sobre los que escribieron en serio la historia política y religiosa. A nadie se le ocurrió distinguir con el rigor de un principio esas novelas de los datos documentales. Cuando Varrón, hacia el final de la República, se ocupó en fijar la religión romana, que iba desvaneciéndose rápidamente de la conciencia del pueblo, dividió las deidades, cuyo servicio celebraba el Estado con meticuloso cuidado, en *di certi* y *di incerti*—dioses de los cuales se sabía algo todavía y dioses de los cuales, a pesar del persistente culto público, sólo quedaba el nombre—. En realidad, la religión de la sociedad romana de su tiempo—tal como no sólo Goethe, sino el mismo Nietzsche, la aceptaron de los poetas romanos sin vacilación ni sospecha—era en su mayor parte un producto de la literatura helenizante y casi no la unía nexo alguno al antiguo culto, que ya nadie comprendía.

Mommsen ha formulado claramente el punto de vista europeo-occidental, cuando llama a los historiadores romanos—aludiendo principalmente a Tácito—«unos hombres que dicen lo que merecía callarse y callan lo que era necesario decir».

La cultura india, cuya idea del Nirvana (brahmánico) es la expresión más decisiva que puede haber de un alma perfectamente ahistórica, no ha poseído nunca el menor sentimiento del «cuando» en ningún sentido. No hay astronomía india; no hay calendario indio; no hay, pues, historia india, en cuanto por historia se entiende la conciencia de una evolución vital. Del transcurso visible de esta cultura, cuya parte orgánica estaba ya conclusa antes del advenimiento del budismo, sabemos mucho menos aún que de la historia «antigua», no obstante haber sido de seguro muy rica en grandes acontecimientos entre los siglos XII y VIII antes de J. C. Ambas se han conservado exclusivamente en la forma de un ensueño mítico. Un milenio después de Buda, hacia 500 p. J. C., fué cuando en

Ceilán, en el «Mahavamsa» (1), se produjo algo que recuerda de lejos la narración histórica.

La conciencia del hombre indio era de tal modo ahistórica, que ni siquiera conoció el fenómeno de un libro escrito por un autor, como acontecimiento determinado en el tiempo. En lugar de una serie orgánica de obras literarias, delimitadas por sus autores personales, fué formándose poco a poco una masa vaga de textos, en los que cada cual escribía lo que quería, sin que nadie tuviese para nada en cuenta las nociones de propiedad intelectual del individuo, o evolución de un pensamiento, o época espiritual. En esta misma forma *anónima*—la de toda la historia india—preséntase la filosofía india. Considérese en cambio la historia filosófica del Occidente, elaborada con la máxima precisión fisiognómica, en libros y personas.

El hombre indio lo olvidaba todo; en cambio el egipcio no podía olvidar *nada*. No ha habido nunca un arte indio del retrato—de la biografía *in nuce*—. La plástica egipcia en cambio no conoció apenas otro tema.

El alma egipcia, dotada excelentemente para la historia e impulsada hacia el infinito con primigenia pasión, sintió el pasado y el futuro como la *totalidad* de su universo; en cuanto al presente, que se identifica con la conciencia vigilante, aparecióle como el límite estricto entre dos incomensurables lejanías. La cultura egipcia *es la preocupación encarnada*—correlato anímico de la lejanía—; preocupación por lo futuro, que se manifiesta en la elección del granito y el basalto para material plástico (2), en los documentos tallados sobre piedra, en la organización de un magistral sistema administrativo, en

(1) [El «Mahavamsa» es una Historia de Ceilán que abarca desde el siglo V a. de J. C. hasta mediados del siglo V de J. C. Está en verso y su autor fué Mahanama. Es el primer libro escrito en pali que se conoció en Europa. En 1837 publicó G. Tournour una traducción. Sobre el «Mahavamsa» puede leerse: W. Geiger: *Dipavamsa und Mahavamsa*. Leipzig, 1905.—*N. del T.*]

(2) En cambio es un símbolo de primer orden y sin ejemplo en la historia del arte, el hecho de que los helenos, en contraposición a la



la red de canales de irrigación (1). *Iba unida necesariamente* a la preocupación por el pasado. La momia egipcia es un símbolo de orden máximo; *eternizábase* en ella el cuerpo de los muertos, del mismo modo que la personalidad, el «Ka», adquiría duración eterna, por medio de las estatuas, repetidas, a veces, en numerosos ejemplares y labradas con una semejanza o parecido a que los egipcios daban un sentido muy elevado.

Existe una profunda relación entre la manera de interpretar el pasado histórico y la concepción de la muerte, que se manifiesta en las formas *funerarias*. El egipcio *niega* la corrupción; el antiguo la *afirma* mediante todo el lenguaje de formas de su cultura. Los egipcios conservan la momia de su historia: fechas y números cronológicos. De la historia griega, anterior a Solón, no nos queda nada, ni un año fechado, ni un nombre cierto, ni un suceso tangible—lo cual da al resto conocido un acento exagerado—; y en cambio sabemos casi todos los nombres y números de los reyes egipcios del milenio tercero, y los egipcios posteriores conocíanlos, naturalmente, sin excepción alguna. Como terrible símbolo de esa voluntad de durar yacen hoy en nuestros museos los cuerpos de los grandes Faraones, con sus rasgos personales perfectamente recognoscibles. Sobre la refulgente cúspide de granito pulimentado, en la pirámide de Amenemeht III, léense aún hoy estas palabras: «Amenemeht contempla la belleza del Sol.» Y del otro lado: «Más alta es el alma de Amenemeht que la altura de Orión, y se reúne con el universo subterráneo.»

---

primitiva época miceniana, abandonaran la edificación con piedra—en un país riquísimo en materiales pétreos—y volvieran a emplear la madera, lo cual explica la ausencia de restos arquitectónicos entre 1.200 y 600. La columna egipcia fué desde un principio de piedra; la columna dórica, de madera. En esto se manifiesta la profunda hostilidad del alma «antigua» a la duración.

(1) ¿Dónde está la ciudad griega que haya realizado *una sola* obra considerable, con el pensamiento puesto en las generaciones venideras? Los sistemas de carreteras y canales que han podido señalarse en época miceniana, esto es, *preantigua,* decayeron y olvidáronse al venir al mundo los pueblos «antiguos», es decir, al irrumpir los tiempos homéricos. La escritura literal no fué adoptada por los antiguos hasta después del año 900, y en muy limitadas proporciones, segura-

Esto significa la superación de todo lo transitorio y actual, y es lo menos «antiguo» que cabe imaginar.

5

Frente a este poderoso grupo que forman los símbolos vitales egipcios aparece en el umbral de la cultura antigua *la costumbre de quemar los muertos,* como respondiendo al olvido que deja extenderse sobre toda porción de su pasado interno y externo. La época miceniana desconoció por completo esta preferente consagración de la cremación entre las demás formas de sepelio, que los pueblos primitivos suelen usar indiferentemente. Las tumbas regias de Micenas revelan más bien cierta preferencia por la inhumación. Pero en la época homérica, como en la védica, se pasa súbitamente, por ciertos motivos espirituales, del enterramiento a la cremación, la cual, como nos muestra la *Ilíada,* se celebraba con todo el *pathos* de un acto, que era al mismo tiempo imagen simbólica de un solemne aniquilamiento y negación de la permanencia histórica.

Desde este momento queda suprimida toda representación plástica de la evolución del alma individual. El drama «antiguo» no tolera motivos verdaderamente históricos ni admite el tema de la evolución interna, y es sabido que el instinto helénico se oponía resueltamente al retrato en el arte plástico. Hasta la época imperial no conoció el arte «antiguo» mas que una materia que le fuese en cierto modo na-

mente reducidas a los fines económicos más apremiantes. Este hecho extraño, que está demostrado con certeza plena por la falta de inscripciones, resulta tanto más extraordinario cuanto que en las culturas egipcia, babilónica, mejicana y china la formación de la escritura comienza en el más remoto pasado; los germanos crearon un alfabeto rúnico y mostraron luego su respeto hacia la escritura inventando de continuo caracteres de letras ornamentales. En cambio, la primitiva antigüedad ignoró por completo las varias escrituras que eran de uso corriente tanto en el Sur como en el Oriente. Poseemos numerosas inscripciones de los hetitas del Asia Menor, y de Creta; pero ni una sola de la época homérica (parte II, cap. II, núm. 13).

tural: el mito (1). Los retratos ideales de la plástica helenística son también míticos, como lo son las biografías típicas, a la manera de Plutarco. Ninguno de los grandes griegos escribió Memorias que fijasen ante la mirada de su espíritu una época ya superada. Ni siquiera Sócrates ha dicho sobre su vida interior nada que nosotros podamos juzgar importante. Cabe preguntarse si en un alma «antigua» hubiera sido posible algo parejo a lo que supone la concepción de Parsifal, Hamlet, Werther. En Platón echamos de menos la conciencia de una evolución en su propia doctrina. Sus escritos, individualmente considerados, no hacen sino formular los muy diferentes puntos de vista que adoptó en diferentes épocas. El nexo genético, que los une, no fué objeto de su reflexión. En cambio, ya en los comienzos de la historia del espíritu occidental encontramos un trozo donde se hace la más profunda investigación de la propia intimidad: la *Vita Nuova* de Dante. Esto bastaría para colegir cuán poco de la antigüedad, es decir, del presente puro, tenía realmente Goethe, quien no olvidó nunca que sus obras—son sus propias palabras—eran «fragmentos de *una* gran confesión».

Destruída Atenas por los persas, fueron las viejas obras de arte arrojadas a la basura—de donde ahora las estamos sacando—, y nunca se vió a nadie, en la Hélada, que se preocupase de las ruinas de Micenas o de Festos, con el objeto de descubrir hechos históricos. Leían los antiguos a Homero; pero a ninguno se le ocurrió, como a Schliemann, excavar la colina de Troya. Los griegos querían mitos, no historia. Ya en la época helenística habíanse perdido parte de las

(1) Desde Homero hasta Séneca, es decir, durante un milenio completo, salen en las tragedias las figuras míticas, v. g., Thyestes, Climnestra, Hércules, inalterables a pesar de su número limitado. En cambio, en la poesía occidental, el hombre fáustico aparece primero en la figura de Parsifal y Tristán; luego transfórmase, según el sentido de la época, en Hamlet, Don Quijote, Don Juan y, en una postrer transfiguración, conforme al tiempo, manifiéstase en Fausto y Werther, para ser por último el héroe de la novela moderna, de la ciudad mundial. Siempre, empero, aparece en la atmósfera y condicionalidad de un siglo determinado.



obras de Esquilo y de los filósofos presocráticos. En cambio Petrarca coleccionaba antigüedades, monedas, manuscritos, con una piedad, con una contemplativa devoción que son propias sólo de esta cultura. Petrarca sentía lo histórico, volvía la mirada hacia los mundos lejanos, anhelaba toda lontananza—fué el primero que emprendió la ascensión a una montaña alpina—; en rigor, fué un extranjero en su tiempo. En esta conexión con el problema del tiempo inicia su desarrollo la psicología del *coleccionista*. Más apasionada todavía, aunque de distinto matiz, es quizá la afición de los chinos a las colecciones. El viajero que viaja por China va en busca de los «viejos rastros», *Ku-tsi*. Para interpretar el concepto fundamental del alma china, el *tao*, intraducible a nuestros idiomas, hace falta referirlo a un profundo sentimiento histórico (1). En la época helenística se coleccionaba también y se viajaba; pero el interés recaía sobre curiosidades mitológicas, como las que describe Pausanias, sin tener en cuenta para nada el valor estrictamente histórico, el cuándo y el por qué. En cambio, la tierra egipcia, ya en tiempos del gran Thutmosis, habíase convertido en un ingente museo de tradición y arquitectura.

En los pueblos occidentales fueron los alemanes los inventores del *reloj* mecánico, símbolo terrible del tiempo raudo, cuyos latidos, resonando noche y día en las innumerables torres de Europa, son acaso la expresión más formidable que ha podido hallar el sentido histórico del universo (2). Nada de esto vemos en los campos y las ciudades antiguas, *que no tenían tiempo*. Hasta Pericles, la hora del día se estimaba por la longitud de la sombra; y sólo desde Aristóteles tiene la palabra ὥρα

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 17.

(2) El abad Gerbert—papa con el nombre de Silvestre II—, amigo del emperador Otón III, manifestó hacia el año 1000, es decir, en los albores del estilo románico y de las cruzadas, los primeros síntomas de un alma nueva, construyendo los relojes de ruedas y péndulos. Los primeros relojes de torre fueron fabricados en Alemania hacia 1200; poco después, los de bolsillo. Adviértase el significativo nexo que une la medición del tiempo con los edificios del culto religioso.

la significación—babilónica—de hora. Antes de esta época no había una división exacta del tiempo diurno. Los relojes de agua y de sol fueron descubiertos en Babilonia y Egipto. El primero que introdujo en Atenas la clepsidra fué Platón; más tarde adoptáronse también los relojes de sol, pero como simples herramientas para fines habituales, sin que variase en lo más mínimo el *sentimiento antiguo de la vida.*

Hay que mencionar aquí la diferencia, paralela a ésta, que existe entre la matemática antigua y la matemática occidental. Esta diferencia es muy profunda y no ha sido nunca justamente valorada. El antiguo pensar numérico concibe las cosas *como son*, como *magnitudes*, ajenas al tiempo, en puro presente. Esto conduce a la geometría euclidiana, a la estática matemática y a rematar todo el sistema con la teoría de las secciones cónicas. Nosotros en cambio concebimos las cosas según *devienen* y se *comportan*, es decir, como funciones. Esto nos ha conducido a la dinámica, a la geometría analítica, y de aquí al cálculo diferencial (1). La teoría moderna de las funciones es la ordenación gigantesca de toda esa masa de pensamientos. Es un hecho extraño, pero sólidamente fundado en determinada predisposición espiritual, que la física helénica—como estática y no dinámica—desconoce el uso del reloj y no lo echa de menos. Mientras nosotros contamos fracciones mínimas de segundo, ellos prescinden enteramente de medir el tiempo. La entelequia aristotélica es su único concepto evolutivo—y es un concepto intemporal, totalmente ahistórico.

De esta manera queda delimitado nuestro problema. Nosotros, hombres de la cultura europea occidental, con nuestro sentido histórico, somos la excepción y no la regla. La historia universal es *nuestra* imagen de mundo, no la imagen de la «humanidad». El indio y el antiguo no se representaban el mundo en su devenir. Y cuando se extinga la civilización del Occidente acaso no vuelva a existir otra cul-

(1) Newton lo llama, muy significativamente, cálculo de fluxiones, refiriéndose a ciertas ideas metafísicas sobre la esencia del tiempo. En la matemática griega no interviene el tiempo.

tura y, por tanto, otro tipo humano, para quien la «historia universal» sea una forma tan enérgica de la conciencia vigilante.

6

Pero..... ¿qué es historia universal? Una representación ordenada del pasado, un postulado interior, la expresión de un sentimiento de la forma. Sin duda. Pero un sentimiento, por muy concreto que sea, no es una forma acabada, y si es cierto que todos creemos sentir la historia universal y creemos vivirla y abarcar con plena seguridad su configuración, también lo es que hasta hoy sólo conocemos formas y no *la* forma de ella.

Sin duda alguna, todo el que sea preguntado afirmará que percibe clara y distintamente la estructura periódica de la historia. Esta ilusión obedece a que nadie ha reflexionado seriamente sobre ella, a que nadie pone en duda lo que ya sabe, porque nadie sospecha las dudas a que este punto da lugar. En realidad, la configuración de la historia universal es una *adquisición espiritual que no está garantida ni demostrada.* Perpetúase intacta de generación en generación, aun entre los historiadores profesionales. Pero le vendría muy bien una pequeña parte de ese escepticismo, que desde Galileo ha servido para analizar y hacer más honda la imagen espontánea que tenemos de la Naturaleza.

Edad Antigua, Edad Media, Edad Moderna. Tal es el esquema, increíblemente mezquino y *falto de sentido,* cuyo absoluto dominio sobre nuestra mentalidad histórica nos ha impedido una y otra vez comprender exactamente la posición verdadera de este breve trozo de universo, que desde la época de los emperadores alemanes se ha desarrollado sobre el suelo de la Europa occidental. A él, más que a nada, debemos el no haber conseguido aún concebir nuestra historia en su relación con la historia universal—es decir, con toda la historia de la humanidad íntegra—, descubriendo su rango, su forma

y la duración de su vida. Las culturas venideras tendrán por casi creíble que ese esquema no haya sido, sin embargo, nunca puesto en duda, a pesar de su simple curso rectilíneo y sus absurdas proporciones, a pesar de que de siglo en siglo se va haciendo más insensato y de que se opone a una incorporación natural de los nuevos territorios traídos a la luz de nuestra conciencia histórica. Nada importa, en efecto, que los historiadores hayan tomado la costumbre de criticar el citado esquema. Con eso lo que consiguen es hacer más borrosa la única pauta de que disponemos, en lugar de substituirla por otra. Por mucho que se hable de Edad Media griega y de Antigüedad germánica no se llegará a establecer un cuadro claro y preciso de la historia, en el que China y Méjico, el Imperio de Axum y el de los Sasánidas, encuentren su lugar orgánico. Trasladar el comienzo de la Edad Moderna desde las Cruzadas al Renacimiento y de aquí al principio del siglo XIX es un recurso que demuestra tan sólo que el esquema mismo se ha considerado inconmovible.

No sólo reduce la extensión de la historia, sino, lo que es peor aún, empequeñece la escena histórica. El territorio de la Europa occidental (1) constituye así como un polo inmóvil,

---

(1) Hállase en esto el historiador atenazado por el prejuicio fatal de la Geografía—por no decir la sugestión de un mapa—que considera Europa como una *parte del mundo*, por lo cual el historiador se siente obligado a trazar igualmente un límite *ideal*, que separe Europa de Asia. La voz Europa debiera borrarse de la historia. No existe el tipo histórico del «europeo». Es locura, en el caso de los helenos, hablar de «antigüedad europea»—Homero, Heráclito, Pitágoras ¿eran, pues, asiáticos?—y de su «misión», consistente en aproximar culturalmente Asia y Europa. Estas son palabras que provienen de una trivial interpretación del mapa y que no corresponden a ninguna realidad. La palabra Europa, con todo el complejo de ideas que han nacido bajo su influencia, es la que ha fundido a Rusia con el Occidente, en nuestra conciencia histórica, formando así una unidad que nada justifica. En este punto, para nuestra cultura de lectores, hecha en los libros, ha tenido una mera abstracción enormes consecuencias reales. En la persona de Pedro *el Grande* ha falseado, para siglos, la tendencia histórica de una masa primitiva de pueblos; aun cuando el *instinto* ruso traza el límite entre «Europa» y «la madre Rusia», mediante una hostilidad que se encarna muy exacta y profundamente en Tolstoi, Aksakow y Dostoyevski. Oriente y Occidente son conceptos de verdadero con-

o hablando en términos matemáticos, un punto particular de una superficie esférica—no se sabe por qué, a no ser porque nosotros, los constructores de esa imagen histórica, nos sentimos aquí en nuestra propia casa—. Alrededor de ese polo giran, con singular modestia, milenios de potentísima historia y enormes culturas acampadas en remotas lontananzas. Es éste un sistema planetario de invención muy particular. Elígese un paraje único como punto central de un sistema histórico; he aquí el Sol, de donde los acontecimientos históricos reciben la mejor luz; desde este lugar se formará la perspectiva que va a servir para evaluar la significación e importancia de cada suceso. Pero quien aquí habla es en rigor la vanidad, por ningún escepticismo contenida, del occidental, en cuyo espíritu se va desenvolviendo ese fantasma de «la historia universal». A ella se debe la enorme ilusión óptica, desde hace tiempo ya transformada en costumbre, que reduce la materia histórica de los milenios lejanos—por ejemplo, el antiguo Egipto y la China—al tamaño de una miniatura, mientras que los decenios más próximos, desde Lutero y principalmente desde Napoleón, se agrandan como gigantescos fantasmas. Sabemos muy bien que si una nube que va muy alta camina más despacio que una baja es esto mera apariencia, y que si vemos al tren arrastrarse lentamente por la lejanía es esto también un engaño de la visión, y sin embargo creemos que el ritmo de la remota historia india, babilónica, egipcia, era realmente más lento que el de nuestro pasado próximo, y encontramos más tenue su substancia, más borrosas y más estiradas sus formas, porque no hemos aprendido a calcular la distancia exterior e interior.

Para la cultura de Occidente se comprende que la existencia de Atenas, Florencia, París, sea más importante que la de

---

tenido histórico. «Europa» es un mero sonido que no significa nada. Todo lo que la antigüedad creó de grande, nació por la negación de un límite continental entre Roma y Chipre, Bizancio y Alejandría. Lo que se llama la cultura europea prodújose entre el Vístula, el Adriático y el Guadalquivir. Y aun suponiendo que Grecia, en tiempos de Pericles, «estuviese en Europa», ya hoy no lo está.

Lo-yang y Pataliputra. Pero ¿es lícito fundar sobre tales valoraciones un esquema de la historia universal? Sería dar la razón al historiador chino que, por su parte, construyese una historia universal en donde las Cruzadas y el Renacimiento, César y Federico el Grande quedaran por insignificantes sepultados en el silencio. ¿Por qué ha de ser el siglo XVIII, morfológicamente considerado, más importante que uno cualquiera de los que preceden al XVI? ¿No es ridículo oponer la «Edad Moderna», con sus escasos siglos de extensión, localizada además esencialmente en la Europa occidental, a la «Edad Antigua», que comprende otros tantos milenios, y en la cual la masa de las culturas prehelénicas, sin intentar de ellas una profunda división, se aprecia como un simple apéndice? Para salvar el caduco esquema, ¿no se ha despachado a Egipto y a Babilonia — cuyas historias forman cada una un todo concluso, cualquiera de los cuales pesa tanto por sí solo como la supuesta historia universal desde Carlomagno hasta la guerra mundial, y aun más allá— calificándolas de preludios de la Antigüedad? ¿No se han recluído a las estrecheces de una nota, con una mueca de perplejidad, los poderosos complejos de las culturas india y china? Y en cuanto a las grandes culturas americanas, han sido, sin más ni más, ignoradas, so pretexto de que les falta «toda conexión»—¿con qué?—.

Este esquema, tan corriente en la Europa occidental, hace girar las grandes culturas en torno nuestro, como si fuéramos nosotros el centro de todo el proceso universal. Yo le llamo *sistema ptolemaico* de la historia. Y considero como el *descubrimiento copernicano*, en el terreno de la historia, el nuevo sistema que este libro propone, sistema en el cual la Antigüedad y el Occidente aparecen junto a la India, Babilonia, China, Egipto, la Cultura árabe y la Cultura mejicana, sin adoptar en modo alguno una posición privilegiada. Todas estas culturas son manifestaciones y expresiones cambiantes de *una* vida que reposa en el centro; todas son orbes distintos en el devenir universal, que pesan tanto como

Grecia en la imagen total de la historia y la superan con mucho en grandeza de concepciones y en potencia ascensional.

7

El esquema: Edad Antigua, Media y Moderna es, en su forma primitiva, una creación del sentimiento semítico, que se manifiesta primero en la religión pérsica y judía, desde Ciro (1), que recibe luego una acepción apocalíptica en la doctrina del libro de Daniel sobre las cuatro edades del mundo, y que adopta, en fin, la forma de una historia universal en las religiones postcristianas de Oriente, sobre todo en los sistemas gnósticos (2).

Dentro de los estrechísimos límites que constituyen las premisas intelectuales de esta importante concepción, no le falta fundamento legítimo. Ni la historia india ni aun la egipcia entran aquí en el círculo de la consideración, pues la palabra historia universal significa, en boca de aquellos pensadores gnósticos, una acción única, sobremanera dramática, cuyo teatro fué el territorio entre la Hélada y Persia. En esa acción logra expresarse el sentimiento estrictamente dualista del universo, que es propio del oriental, y lo logra no en sentido polar, como en la metafísica de ese mismo tiempo, por la oposición de alma y espíritu, sino en sentido periódico (3), vista como una catástrofe, como un bisel que separa dos edades, entre la creación del mundo y el fin del mundo, prescindiendo de todos los elementos que no habían sido fijados, de una parte, por la literatura antigua, y de otra parte, por la Biblia o por el libro sacro que hace las veces de la Biblia en el sistema de que se trate. En esta imagen del mundo aparecen

(1) Véase parte II, cap. I, núm. 7, y cap. III, núm. 9.
(2) Windelband, *Geschichte der Philosophie* [*Historia de la Filosofía*], 1900; págs. 275 y siguientes.
(3) En el Nuevo Testamento la concepción polar está representada más bien por la dialéctica del apóstol Pablo; la periódica más bien por el Apocalipsis.

la «Edad Antigua» y la «Edad Moderna» como la oposición entonces tan obvia entre pagano y cristiano, antiguo y oriental, estatua y dogma, naturaleza y espíritu; y esta oposición se alarga y se transforma en una concepción *temporal,* en un proceso de superación del uno por el otro. La transición histórica adquiere los caracteres religiosos de una salvación. Hállase esta concepción, sin duda, fundada en nociones harto estrechas y provincianas; pero era lógica y perfecta en sí, bien que adscrita a aquel territorio y a aquellos hombres e incapaz de toda *natural* amplificación.

Sólo por aditivo acoplamiento de una tercera época—nuestra «Edad Moderna»—, en el territorio de Occidente, hase introducido en la imagen una tendencia de movimiento. La imagen oriental, con sus dos épocas contrapuestas, era *inmóvil,* era una antítesis cerrada, permanentemente equilibrada, con una acción divina singular en el centro. Pero este fragmento de historia esterilizado así, fué recogido y sustentado por una nueva especie de hombres, y recibió de pronto—sin que se diera cuenta nadie de lo extraño de tal mutación—una prolongación en forma de una línea que, partiendo de Homero o de Adán (las posibilidades se han aumentado hoy grandemente con los indogermanos, la edad de piedra y el hombre mono), pasaba luego por Jerusalén, Roma, Florencia y París, subiendo o bajando, según el gusto personal del historiador, pensador o artista, que interpretaba la imagen tripartita con ilimitada libertad.

Así, pues, a los conceptos *complementarios* de Paganismo y Cristianismo—concebidos como sucesivas edades del mundo—añadióse luego el concepto *finalizador* de «Edad Moderna», la cual, por su parte, tiene la gracia de no permitir una prosecución del mismo método, pues habiéndose «alargado» repetidas veces desde las Cruzadas, no parece ya capaz de nuevos estirones (1). Sin declararlo, se pensaba que, pasada la Edad Antigua y la Edad Media, empezaba algo definitivo,

(1) Bien se ve en la expresión ridícula y desesperada de «Edad contemporánea».

un tercer reino, en que algo había de cumplirse, un punto supremo, un fin, cuyo reconocimiento ha ido atribuyéndose cada cual a sí mismo, desde los escolásticos hasta los socialistas de nuestros días. Y esta intuición del curso de las cosas resultaba comodísima y siempre muy halagüeña para su descubridor. Sencillamente consistía en identificar el espíritu de Occidente con el sentido del universo. De una necesidad espiritual hicieron luego algunos grandes pensadores una virtud metafísica, convirtiendo, sin seria crítica previa, el esquema consagrado por el *consensus omnium* en base de una filosofía y cargando a Dios la paternidad de su propio «plan universal». El tres, número místico de las viejas edades, tenía algo de seductor para el gusto metafísico. Herder llamó a la historia una educación del género humano; Kant, una evolución del concepto de libertad; Hégel, un desenvolvimiento del espíritu universal; otros emplearon otros términos. Pero todo el que supo introducir un sentido abstracto en los tres trozos absolutamente dados, creyó que ya había meditado bastante sobre la forma fundamental de la historia.

En el umbral mismo de la cultura occidental aparece la gran figura de Joaquín de Floris († 1202) (1), primer pensador del calibre de Hégel, que deshace la imagen dualista de San Agustín y, lleno de un sentimiento verdaderamente gótico, opone el nuevo cristianismo de su tiempo, como tercer momento, a la religión del Viejo y del Nuevo Testamento: la edad del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Joaquín de Floris conmovió a los mejores de entre los franciscanos y dominicos, a Dante y a Santo Tomás, y provocó una visión del mundo que poco a poco fué invadiendo todo el pensamiento histórico de nuestra cultura. Lessing, que muchas veces designa su propia época, oponiéndola a la antigüedad, con el nombre de «postmundo» (2), tomó la idea en los

(1) K. Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus* [*La Reforma, el Renacimiento y el Humanismo*], 1918; págs. 48 y siguientes.

(2) La expresión «los antiguos» aparece ya empleada en sentido dualista por Porfirio en su *Isagoge* (300 de J. C.).

místicos del siglo XIV y la aplicó a su *Educación del género humano*—con las etapas de niñez, juventud, virilidad—. Ibsen, que trató a fondo ese tema en su drama *Emperador y Galileo*—en donde la idea gnóstica del mundo surge encarnada en la figura del mago Máximo—, no ha dado un paso más allá en su conocido discurso de Estocolmo de 1887. Por lo visto, la soberbia de los europeos occidentales exige que se considere su propia aparición como una especie de final.

Pero la creación del abad de Floris era una visión mística que penetraba en los misterios del orden dado por Dios al universo. Al ser interpretada en sentido intelectualista y considerada como una premisa del pensamiento *científico* hubo, pues, de perder toda significación. Y, en efecto, eso es lo que ha ocurrido desde el siglo XVII. Es completamente inaceptable el modo de interpretar la historia universal, que consiste en dar rienda suelta a las propias convicciones políticas, religiosas y sociales, y en las tres fases que nadie se atreve a tocar, discernir una dirección que conduce justamente al punto en que el interpretador se encuentra. Unas veces será la madurez del intelecto, otras la humanidad, o la felicidad del mayor número, o la evolución económica, o la ilustración, o la libertad de los pueblos, o la victoria sobre la naturaleza, o la concepción científica del universo, o cualquiera otra noción por el estilo la que sirva de unidad absoluta para medir los milenios y demostrar que los antepasados o no supieron concebir la verdad o no pudieron alcanzarla. Pero lo que realmente sucede es que esas épocas pretéritas no quisieron lo mismo que queremos nosotros. «Lo que importa en la vida es la vida, y no un resultado de la vida.» Esta frase de Goethe debiera oponerse a todos los que intentan neciamente desentrañar el secreto de la forma histórica, suponiendo en ella implícito un *programa*.

Igual cuadro histórico pergeñan los historiadores de las artes o de las ciencias particulares, sin olvidar la economía nacional o la filosofía. Preséntannos «la» pintura desde los egipcios—o desde el hombre cavernario—hasta el impresio-

nismo; «la» música, desde el cantor ciego, Homero, hasta Bayreuth; «el» orden social, desde las ciudades lacustres hasta el socialismo, y todo ello progresa en línea recta y sigue una tendencia que el propio historiador insinúa en el curso de ese progreso. Nadie concibe la posibilidad de que las artes tengan una vida circunscrita, adherida a un territorio y a una determinada especie de hombres, cuya expresión ellas sean; nadie comprende que todas esas historias de conjunto no son en realidad sino una adición extrínseca de múltiples fenómenos aislados, de artes peculiares, que nada tienen entre sí de común sino el nombre y algo de la técnica manual.

Es bien sabido que todo organismo tiene su ritmo, su figura, su duración determinada, e igual sucede a todas las manifestaciones de su vida. Nadie supondrá que un roble centenario se halle ahora al punto de comenzar su evolución. Nadie creerá que un gusano, al que se ve crecer todos los días, vaya a seguir creciendo así un par de años más. Todo el mundo, en tales casos, posee con absoluta certeza el sentimiento de un *límite*, que es idéntico al sentimiento de las formas orgánicas. Pero cuando se trata de la historia de las grandes formas humanas, domina un optimismo ilimitadamente trivial respecto del futuro. Entonces enmudece toda experiencia histórica y orgánica y cada cual acierta a descubrir en el presente, cualquiera que él sea, los síntomas o iniciaciones de un magnífico «progreso» lineal, no porque lo demuestre la ciencia, sino porque él así lo desea. Entonces se cuenta con posibilidades ilimitadas—nunca con un término natural—, y partiendo de la situación del momento, se bosqueja una ingenua construcción de lo que ha de seguir.

Pero «la humanidad» no tiene un fin, una idea, un plan; como no tiene fin ni plan la especie de las mariposas o de las orquídeas. «Humanidad» es un concepto zoológico o una palabra vana (1). Desaparezca este fantasma del círculo de proble-

---

(1) «¿La humanidad? Eso es una abstracción. Nunca ha habido mas que hombres, ni habrá mas que hombres.» (Goethe a Luden.)

mas referentes a la forma histórica, y se verán surgir con sorprendente abundancia las *verdaderas* formas. Hay aquí una insondable riqueza, profundidad y movilidad de lo viviente, que hasta ahora ha permanecido oculta bajo una frase vacía, un esquema seco, o «ideales» personales. En lugar de la monótona imagen de una historia universal en línea recta, que sólo se mantiene porque cerramos los ojos ante el número abrumador de los hechos, veo yo el fenómeno de múltiples culturas poderosas, que florecen con cósmico vigor en el seno de una tierra madre, a la que cada una de ellas está unida por todo el curso de su existencia. Cada una de esas culturas imprime a su materia, que es el hombre, su forma *propia;* cada una tiene su *propia* idea, sus *propias* pasiones, su *propia* vida, su querer, su sentir, su morir *propios*. Hay aquí colores, luces, movimientos que ninguna contemplación intelectual ha descubierto aún. Hay culturas, pueblos, idiomas, verdades, dioses, paisajes que son jóvenes y florecientes; otros que son ya viejos y decadentes; como hay robles, tallos, ramas, hojas, flores que son viejos y otros que son jóvenes. Pero no hay una «humanidad» vieja. Cada cultura posee sus propias posibilidades de expresión, que germinan, maduran, se marchitan y no reviven jamás. Hay muchas plásticas muy diferentes, muchas pinturas, muchas matemáticas, muchas físicas; cada una de ellas es, en su profunda esencia, totalmente distinta de las demás; cada una tiene su duración limitada; cada una está encerrada en sí misma, como cada especie vegetal tiene sus propias flores y sus propios frutos, su tipo de crecimiento y de decadencia. Esas culturas, seres vivos de orden superior, crecen en una sublime ausencia de todo fin y propósito, como flores en el campo. Pertenecen, cual plantas y animales, a la naturaleza viviente de Goethe, no a la naturaleza muerta de Newton. Yo veo en la historia universal la imagen de una eterna formación y deformación, de un maravilloso advenimiento y perecimiento de formas orgánicas. El historiador de oficio, en cambio, concibe la historia a la manera de una tenia que, incansablemente, va añadiendo época tras época.

Pero la combinación «Edad Antigua-Edad Media-Edad Moderna» ha agotado finalmente su eficacia. Era estrecha y mísera; sin embargo, fué la única concepción no enteramente desprovista de filosofía que poseíamos, y lo que literariamente se ha coordinado en forma de historia universal debe a esa concepción el resto que aun le queda de contenido filosófico. Pero el número de siglos que podían *a lo sumo* contenerse bajo tal esquema ha sido ya alcanzado hace tiempo. Con el rápido aumento del material histórico, sobre todo del que cae fuera de ese esquema, comienza la imagen tradicional a deshacerse en un caos que la vista no puede abarcar. Todo historiador que no esté completamente ciego sabe y siente esto; y para no naufragar por completo mantiene vigente con gran esfuerzo el único esquema que conoce. La palabra Edad Media (1), acuñada en 1667 por el profesor Horn, en Leyden, cubre hoy una masa informe de historia, que se halla en continuo aumento y que se limita de modo puramente negativo, por aquello que no cabe, bajo ningún pretexto, en los otros dos conjuntos, ordenados tolerablemente al menos. Ejemplos de lo que digo son el tratamiento inseguro y la vacilante estimación de las historias de Persia, Arabia y Rusia. Pero sobre todo hay una circunstancia, que no puede desconocerse por más tiempo, y es que esa supuesta historia del mundo se limita de hecho, en un principio, a la región del Mediterráneo oriental y luego, a partir de las irrupciones germánicas, con un súbito traslado de la escena a la Europa occidental, queda reducida a unos sucesos importantes sólo para nosotros y, en consecuencia, sobremanera aumentados de tamaño, siendo así que en realidad se trata de acontecimientos meramente locales, indiferentes, por ejemplo, a la cultura árabe, que es la más próxima. Hégel había declarado, con toda ingenuidad, que los pueblos

(1) La «Edad Media» es la historia de la comarca en que domina el *idioma latino de la Iglesia y de los sabios*. Los grandes sinos del cristianismo oriental que, con anterioridad a Bonifacio, había penetrado por Turkestán hasta China y por Saba hasta Abisinia, no han sido tenidos en cuenta por esa «historia universal».

que no tuvieran acomodo en su sistema de la historia los ignoraría. Esta fué simplemente la honrada declaración de sus premisas metódicas, sin las cuales ningún historiador llega nunca a su fin. Basándose en ellas, cabe estimar y apreciar la disposición de todas las obras de historia. Hoy, en realidad, es pura cuestión de tacto científico el decidir cuál de los fenómenos históricos se toma *seriamente* en cuenta y cuál no. Ranke es un buen ejemplo de ello.

8

Pensamos hoy por partes del mundo. Los únicos que aun no han aprendido a hacerlo son nuestros filósofos e historiadores. ¿Qué pueden significar para nosotros esas ideas y perspectivas que se presentan con la pretensión de una validez universal y cuyo horizonte no excede en realidad los límites de la atmósfera ideológica del europeo occidental?

Véanse sobre este punto nuestros mejores libros. Cuando Platón habla de la humanidad, se refiere a los Helenos, en oposición a los Bárbaros. Corresponde ello perfectamente al estilo ahistórico del «antiguo» vivir y pensar, y dentro de esta suposición limitativa conduce a resultados que son exactos y significativos *para los griegos*. Pero cuando Kant filosofa sobre ideales éticos, por ejemplo, afirma la validez de sus proposiciones para los hombres de todas clases y tiempos. Y si no lo declara explícitamente es porque para él y sus lectores la cosa es harto evidente. En su estética no formula el principio del arte de Fidias o de Rembrandt, sino el de todo arte en general. Y sin embargo, las formas del pensar que él determina como necesarias son las formas necesarias del pensar occidental exclusivamente. Con sólo referirse a Aristóteles y considerar a cuán distintos resultados llega este filósofo, hubiera debido comprenderse que el pensador griego, al reflexionar acerca de sí mismo, es un espíritu no menos claro que el pensador alemán, aunque de diferente temple y disposición. Las categorías del pensamiento

occidental son tan inaccesibles al pensamiento ruso como las del griego al nuestro. Una inteligencia verdadera, integral de los términos antiguos es para nosotros tan imposible como de los términos rusos (1) e indios; y para el chino o el árabe moderno, cuyos intelectos son muy diferentes del nuestro, la filosofía de Bacon o de Kant tiene el valor de una simple curiosidad.

He aquí lo que falta al pensador occidental y lo que no debiera faltarle *precisamente a él:* la comprensión de que sus conclusiones tienen un carácter *histórico-relativo,* de que no son sino la expresión *de un modo de ser singular y sólo de él.* El pensador occidental ignora los necesarios límites en que se encierra la validez de sus asertos; no sabe que sus «verdades inconmovibles», sus «verdades eternas» son verdaderas sólo para él y son eternas sólo para su propia visión del mundo; no cree que sea su deber salir de ellas para considerar las otras que el hombre de otras culturas ha extraído de sí y afirmado con idéntica certeza. Pero esto justamente tendrá que hacerlo la filosofía del futuro si quiere preciarse de *integral.* Eso es lo que significa comprender el lenguaje de las formas históricas, del mundo *viviente.* Nada es aquí perdurable, nada universal. No se hable más de formas *del* pensamiento, del principio de *lo* trágico, del problema *del* Estado. La validez universal es siempre una conclusión falsa que verificamos, extendiendo a los demás lo que sólo para nosotros vale.

Y esta imagen nos aparecerá todavía más vacilante y sospechosa si volvemos la mirada hacia los pensadores modernos occidentales posteriores a Schopenhauer. En éstos el centro de gravedad de los filosofemas se desplaza y se aleja de la abstracción sistemática para acercarse a la práctica ética; en el lugar del problema del conocimiento viene a situarse ahora el problema de la vida—voluntad de vida, de potencia, de acción—. La consideración se dirige aquí no ya a la abstracción ideal «hombre», como en Kant, sino al hom-

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 17. Para el verdadero ruso la representación fundamental del darwinismo es tan absurda como para el árabe la del sistema copernicano.

bre real, al hombre tal como, en tiempos históricos y agrupado en pueblos primitivos o en núcleos de cultura, habita la superficie de la tierra. Y resulta altamente ridículo que en este punto siga determinándose la forma de los conceptos supremos por el esquema de Edad Antigua, Media, Moderna y la limitación local consiguiente a este esquema. Tal es, sin embargo, el caso.

Contemplemos el horizonte histórico de Nietzsche. Sus conceptos de decadencia, de nihilismo, de transmutación de los valores están fundados en la entraña de la civilización occidental y poseen un valor decisivo para el análisis de esta civilización. Mas ¿cuál fué la base sobre que Nietzsche se apoyó para formularlos? Los romanos y los griegos, el Renacimiento y la actualidad europea, una mirada rauda, de soslayo, sobre la filosofía india—mal interpretada—; en suma: la Edad Antigua, la Edad Media, la Edad Moderna. Nietzsche, en puridad, no se ha salido de este marco. Y otro tanto les sucede a los demás pensadores de su época.

¿En qué relación se encuentra su concepto de lo dionysíaco... con la vida interna del civilizadísimo chino, en la época de Confucio, o del americano moderno? ¿Qué significa el tipo del superhombre... para el mundo del Islam? Los conceptos de naturaleza y espíritu, paganismo y cristianismo, antigüedad y modernidad, concebidos como antítesis de las formas, ¿qué sentido pueden tener en el alma del indio y del ruso? ¿Qué tiene que ver Tolstoi—quien en lo más profundo de su humanidad rechazó todo el universo ideológico de Occidente como cosa extraña y lejana—con la «Edad Media», con Dante, con Lutero? ¿Qué tiene que ver un japonés con Parsifal y Zaratustra? ¿Qué un indio con Sófocles? Y el mundo de los pensamientos de Schopenhauer, de Comte, de Feuerbach, de Hebbel, de Strindberg ¿es acaso más extenso? ¿No es su psicología, pese a todas sus aspiraciones cósmicas, de pura cepa y significación occidental? Los problemas de la mujer, planteados por Ibsen con la pretensión asimismo de fijar sobre ellos el interés de la «humanidad» entera, ¡qué efec-

tos tan cómicos no nos producirían, si en lugar de la famosa Nora—que vive en una gran ciudad de la Europa occidental, que se mueve en el limitado horizonte de una casa de 2.000 a 6.000 marcos anuales y que ha recibido una educación burguesa y protestante—pusiéramos, v. g., la mujer de César, madama de Sevigné, una japonesa o una aldeana del Tirol! Y es que el mismo Ibsen ve las cosas con la perspectiva de la clase media de ayer y de hoy en las grandes urbes europeas. Sus conflictos, cuyas premisas psicológicas proceden poco más o menos de 1850 y acaso no valgan ya en 1950, no son los del gran mundo, ni los de la masa inferior, y no hay que decir los de las ciudades habitadas por no-europeos.

Todos esos valores son episódicos y locales, limitados casi siempre a la inteligencia momentánea de las grandes urbes de tipo occidental; no son, ni mucho menos, histórico-universales, eternos. Y si todavía aparecen esencialísimos a las generaciones de Ibsen y de Nietzsche, es porque en realidad estas generaciones desconocen el sentido de la palabra historia universal—que no es una selección, sino una totalidad—, puesto que subordinan los factores ajenos al interés propio, moderno, rebajándolos o desconociéndolos. Y así ha acontecido efectivamente en grado sumo. Todo lo que el Occidente ha dicho y pensado hasta ahora sobre los problemas del tiempo, del espacio, del movimiento, del número, de la voluntad, del matrimonio, de la propiedad, de la tragedia, de la ciencia, tiene un indeleble matiz de estrechez e inseguridad, que procede de que se ha procurado ante todo encontrar LA solución de los problemas, sin comprender que a múltiples interrogadores corresponden contestaciones múltiples, que una pregunta filosófica no es mas que el deseo encubierto de recibir determinada respuesta, ya inclusa en la pregunta misma, que nunca pueden concebirse como bastante efímeros los grandes problemas de una época y que por lo tanto es preciso elegir un grupo de *soluciones históricamente condicionadas*, cuya *visión panorámica*—prescindiendo de todas las convicciones propias—será quien nos descubra los últimos secretos.

Para el pensador—el legítimo pensador—ningún punto de vista es absolutamente verdadero o falso. Frente a problemas tan difíciles como el del tiempo o el del matrimonio, no basta consultar la experiencia personal, la voz íntima, la razón, la opinión de los antecesores o de los contemporáneos. Por este camino se llegará, sin duda, a conocer lo que es verdadero para uno mismo o para la época en que uno vive. Pero esto no es todo. Las manifestaciones de otras culturas hablan otra lengua. A distintos hombres, distintas verdades. Y para el pensador todas son válidas o no lo es ninguna.

¿Compréndese ahora de qué amplificaciones y ahondamientos es capaz la crítica del universo usada hasta ahora en Occidente y cuántas cosas pueden incluirse, en el círculo de la investigación, rebasando el mísero relativismo de Nietzsche y su generación? ¡Cuánta finura en el sentimiento de la forma, qué grado de psicología, qué renuncia e independencia de los intereses prácticos, qué ilimitación del horizonte habrá de conseguirse antes de poder decir que se ha entendido lo que es la historia universal, *el universo como historia!*

9

Frente a todo eso, frente a las formas caprichosas, estrechas, externas, dictadas por el propio interés e impuestas a la historia, coloco yo la figura natural, «copernicana», del suceder universal, la que está profundamente impresa en lo más hondo y no se manifiesta sino a los que miran la historia libres de todo prejuicio.

Recuérdese a Goethe. Lo que Goethe llamó la *naturaleza viviente,* eso es lo que yo aquí llamo la historia universal, en el más amplio sentido: *el universo como historia.* Goethe, que, como artista, dió formas a la vida, a la evolución de sus figuras, al devenir y no a lo ya hecho, y así lo demuestran «Wilhelm Meister» y «Poesía y realidad», odiaba la matemática. Percibía la oposición entre el mundo como mecanismo y el

mundo como organismo, entre la naturaleza muerta y la naturaleza viva, entre la ley y la forma. Cada línea de las que escribió como naturalista iba encaminada a ponernos ante los ojos la figura de lo que deviene, «forma esencial que viviendo se desenvuelve». Sentimientos, intuiciones, comparaciones, inmediata certeza interior, exacta fantasía sensible, tales eran los medios con que se acercaba al misterio de las inquietas apariencias. *Tales son precisamente los medios de la investigación histórica en general.* No hay otros. Esa *divina* mirada es la que le empuja a decir por la noche de la batalla de Valmy, en el campamento: «A partir de hoy comienza una nueva época de la historia universal; podéis decir que lo habéis presenciado.» Ningún general, ningún diplomático y, por supuesto, ningún filósofo ha sentido tan inmediatamente el hacerse mismo de la historia. Este es el juicio más profundo que se ha pronunciado nunca sobre un gran hecho histórico, en el momento mismo de verificarse.

Y así como Goethe perseguía la evolución de la forma vegetal partiendo de la hoja, buscaba el origen y nacimiento del tipo vertebrado, inquiría la génesis de las capas geológicas—*el sino de la naturaleza, no su causalidad*—, así también hemos de desenvolver nosotros aquí el lenguaje de las formas que nos habla la historia humana, su estructura periódica, el hálito de la historia, partiendo de la muchedumbre de particularidades perceptibles.

Con razón se ha contado al hombre entre los organismos de la superficie terrestre. Su estructura corporal, sus funciones naturales, todo su aspecto sensible pertenecen a una unidad más amplia. Sólo aquí se hace una excepción, a pesar de la afinidad profundamente sentida entre el sino de las plantas y el sino del hombre—tema eterno de toda lírica—y a pesar de la semejanza de la historia humana con la de cualquier otro grupo de seres vivos de orden superior—tema de innumerables cuentos, leyendas y fábulas—. Compárense, pues, unos y otros organismos, dejando que el mundo de las culturas humanas actúe puro y hondo sobre la imaginación, sin

forzarlo a acomodarse en un esquema prefijado; considérense las palabras juventud, crecimiento, florecimiento, decadencia, que han sido hasta ahora, y hoy más que nunca, la expresión de estimaciones subjetivas e intereses personalísimos de índole social, moral y estética; considérense, digo, esas palabras como designaciones objetivas de estados orgánicos; colóquese la cultura «antigua», como fenómeno cerrado en sí mismo, como cuerpo y expresión del alma «antigua», junto a la cultura egipcia, a la cultura india, a la babilónica, a la china, a la occidental, y búsquese lo típico en los mudables destinos de estos grandes individuos, lo necesario en el indomable tropel de las contingencias, y a la postre se verá abrirse ante nosotros mismos el cuadro de la historia universal; cuadro natural para nosotros, pero sólo para nosotros.

10

Pero volviendo a nuestro tema estricto, intentemos desde este punto de vista determinar morfológicamente la estructura de la época actual, ante todo entre los años 1800 y 2000. Tenemos que fijar el momento de esta época en el conjunto de la cultura occidental; tenemos que definir su sentido como período biográfico, que debe hallarse necesariamente bajo una u otra forma, en toda cultura, y desentrañar la significación orgánica y simbólica de los complejos morfológicos de carácter político, artístico, espiritual, social que le son propios.

Desde luego resalta la identidad entre este período y el helenismo; particularmente la identidad entre el actual momento culminante de este período—señalado por la guerra mundial—y el tránsito de la época helenística a la romana. El *romanismo*, con su estricto sentido de los hechos, desprovisto de genio, bárbaro, disciplinado, práctico, protestante, *prusiano*, nos dará siempre la clave—ya que estamos atenidos a las comparaciones—para comprender nuestro propio

futuro. *¡Griegos y romanos! Así, efectivamente, diferénciase el sino que ya se ha cumplido para nosotros y el sino que va a cumplirse ahora.* En la «antigüedad» hubiera podido, hubiera debido hallarse ya hace tiempo una evolución enteramente pareja a la de nuestra propia cultura occidental; esa evolución es diferente en los detalles superficiales, pero idéntica por el impulso íntimo, que conduce el gran organismo a su acabamiento. Habríamos entonces encontrado en la antigüedad un constante *álter ego* comparable, rasgo por rasgo, con nuestra propia realidad, desde la guerra de Troya y las Cruzadas, desde Homero y los Nibelungos, pasando por el dórico y el gótico, el movimiento dionysíaco y el Renacimiento, Policleto y Sebastián Bach, Atenas y Paris, Aristóteles y Kant, Alejandro y Napoleón, hasta el predominio de la gran ciudad moderna y el imperialismo de ambas culturas.

Mas para esto era condición previa la justa interpretación de la historia antigua. Y esa interpretación se ha hecho siempre ¡con qué parcialidad!, ¡con qué superficialidad!, ¡con qué ligereza y estrechez de miras! Porque nos sentíamos demasiado emparentados con los «antiguos» hemos arreglado el problema a nuestra comodidad. La semejanza *superficial* es el escollo en que naufraga la ciencia de la antigüedad cuando cesa de ordenar y determinar sus hallazgos—tarea en la que es maestra—y pasa a interpretar el espíritu que los anima. El eterno prejuicio, que debiéramos, al cabo, desechar, consiste en creer que la antigüedad nos es íntimamente próxima, porque hemos sido o pretendemos ser sus discípulos y sucesores, cuando en realidad sólo somos sus adoradores. La labor toda que el siglo XIX ha realizado en la filosofía de la religión, en la historia del arte, en la crítica social, era muy necesaria, y ha servido de mucho, no para enseñarnos a comprender los dramas de Esquilo, las teorías de Platón, Apolo y Dionysos, el Estado ateniense, el cesarismo—que estamos muy lejos de comprender—, sino para hacernos sentir, por fin, lo extraño y lejano que nos es todo eso, más extraño quizá que los dioses mejicanos y la arquitectura india.

Nuestras opiniones sobre la cultura grecorromana han oscilado siempre entre dos extremos, y siempre, por supuesto, bajo una perspectiva dominada, cualquiera que fuese el «punto de vista», por el esquema: Edad Antigua-Media-Moderna. Los unos, hombres de vida pública, economistas, políticos, juristas, encuentran que la «humanidad actual» se halla en lucido progreso; la valoran altamente y con ella miden todo lo anterior. No hay ningún partido moderno cuyas doctrinas no hayan servido de criterio para «valorar» a Cleón, a Mario, a Temístocles, a Catilina y a los Gracos. Los otros, en cambio, artistas, poetas, filólogos y filósofos, no se sienten a gusto en el presente; buscan en el pasado un punto de referencia absoluto, desde el cual condenan el hoy con igual dogmatismo. Aquéllos consideran los griegos como un «todavía no»; éstos consideran los modernos como un «ya no»; ambos, empero, están sugestionados por una misma imagen histórica que enlaza las dos edades en una línea recta.

Encárnanse en esta oposición las dos almas de Fausto. El peligro de la una es la superficialidad inteligente. De todo lo que fué la cultura antigua, del brillante fulgor del alma antigua no quedan, a la postre, entre sus manos sino «hechos» sociales, económicos, jurídicos, políticos, fisiológicos. Todo lo demás adquiere el carácter de «consecuencias secundarias», «reflejos», «fenómenos concomitantes». En sus libros no se percibe el menor rastro de aquella mítica gravedad que acompaña a los coros de Esquilo, de aquella colosal fuerza telúrica que anima la plástica arcaica, la columna dórica; de aquel fuego que arde en el culto apolíneo; de aquella profundidad que aun manifiesta el mismo culto romano de los Césares. Los otros, en cambio, románticos rezagados, como los tres profesores de Basilea: Bachofen, Burckhardt y Nietzsche, sucumben al peligro de toda ideología. Piérdense en las regiones nebulosas de una antigüedad que no es sino la imagen de su propia sensibilidad regulada por la filología. Se entregan a los restos de la literatura antigua, único testimonio que les parece suficientemente prócer—aun-

que no ha habido cultura más imperfectamente representada por sus grandes escritores que la cultura de los antiguos (1).

Aquéllos se apoyan principalmente en el material prosaico: documentos jurídicos, inscripciones y monedas, que Burckhardt y Nietzsche habían despreciado, exponiéndose por ello a graves errores; subordinan a estos materiales la literatura, manifestando así su sentido muchas veces mínimo de la verdad y de la realidad. Sucedió, pues, que no se tomaron en serio unos a otros, a causa del fundamento mismo sobre que se asentaba su crítica. Que yo sepa, no han sentido Nietzsche y Mommsen la menor estimación mutua.

Pero ninguno de los dos grupos llegó a la altura desde la cual esta oposición se disipa. Y, sin embargo, hubiera sido posible llegar a ella. Es ésta la venganza que toma el principio de causalidad, por haber sido trasladado ilícitamente de la física a la historia. Establecióse un pragmatismo superficial, copia de la concepción física del mundo, que, lejos de esclarecer, encubre y confunde el lenguaje de las formas históricas, distinto totalmente del de la Naturaleza. Para someter la masa de los materiales históricos a una concepción ordenada y profunda, no se encontró nada mejor que destacar como lo primario, como la causa, cierto conjunto de fenómenos, y tratar luego como lo secundario, como consecuencias o efectos, los demás fenómenos. No sólo los prácticos, sino también los románticos, han acudido a este medio, porque la historia seguía ocultando su lógica *propia* a las miradas miopes, y

(1) Sobre este punto es muy significativa la selección de lo que ha perdurado hasta nosotros. No es una selección debida solamente al azar, sino determinada esencialmente por una tendencia. El articismo de la época de Augusto, ya cansado, agotado, pedante y reaccionario, fué el que forjó el concepto de «lo clásico» y reconoció por clásicas a un pequeñísimo grupo de obras griegas hasta Platón inclusive. El resto, entre lo cual estaba la riquisima literatura helenística, fué rechazado y perdióse casi por completo. Ese grupo, elegido con un gusto de maestro de escuela, es el que ha perdurado en su mayoría y ha determinado el cuadro imaginario de la «antiguedad» clásica para los florentinos como para Winckelmann, Holderlin, Goethe y hasta el mismo Nietzsche.

además porque apremiaba harto la exigencia de fijar una necesidad inmanente, cuya presencia *se sentía* sin poderla definir. Era, pues, inevitable aquel recurso, so pena de volver, como Schopenhauer, la espalda a la historia, haciendo una mueca de mal humor.

II

Podemos decir sin más que hay dos modos de ver la antigüedad: uno materialista y otro ideológico. El materialista explica el descenso de un platillo de la balanza por la subida del otro. Demuestra que siempre acaece así, sin excepción alguna, y la prueba, a no dudarlo, es decisiva. He aquí, pues, causas y efectos, y las causas están representadas evidentemente por los fenómenos sociales y sexuales o, a lo sumo, los puramente políticos; los efectos son los hechos religiosos, espirituales, artísticos—si es que para éstos admite el materialista la denominación de hechos—. Los ideológos demuestran en cambio que la subida de uno de los platillos es consecuencia del descenso del otro, y lo demuestran con igual exactitud. Penetran en los cultos, misterios y usos; escudriñan el secreto de los versos y de las líneas. La vida diaria, con su trivialidad, considéranla como una consecuencia dolorosa de la imperfección terrestre, y no le conceden sino escasamente una mirada de soslayo. Cada una de las partes, pues, señalando insistente al nexo causal, demuestra que la contraria no percibe, o no quiere percibir, la verdadera relación entre las cosas, y terminan todos tachándose mutuamente de ciegos, ligeros, tontos, absurdos, frívolos, extravagantes y filisteos. El ideólogo se indigna cuando ve que alguien toma en serio los problemas económicos de la Grecia, y que habla, por ejemplo, no de las sentencias profundas del oráculo délfico, sino de las amplias operaciones financieras que los sacerdotes de Delfos realizaban con las sumas que tenían en depósito. El político, a su vez, sonríese suavemente del infeliz que despilfarra su entusiasmo en el estudio de

las fórmulas sagradas y el ornamento de los áticos efebos, en vez de escribir acerca de la lucha de clases en la antigüedad un libro bien repleto de copiosas fórmulas modernas.

Uno de estos tipos está ya preformado en el Petrarca. El Petrarca ha creado Florencia y Wéimar, el concepto del Renacimiento y el clasicismo occidental. El otro tipo aparece a mediados del siglo XVII, al iniciarse una política «civilizada» (1), una política económica de gran ciudad; por lo tanto, antes que en otra parte, en Inglaterra (Grote). En el fondo se enfrontan aquí la concepción del hombre culto y la del hombre civilizado; oposición demasiado profunda, demasiado humana para que deje advertir la inferioridad de *ambos* puntos de vista y mucho menos la posibilidad de superarlos.

Tambien el materialismo procede en este punto con sesgo idealista. También él, sin saberlo ni quererlo, ha subordinado sus concepciones a sus íntimos deseos. En realidad, nuestros mejores ingenios, sin excepción, se han inclinado, llenos de respeto ante la imagen de la antigüedad, y en este único caso han renunciado al uso habitual de una crítica sin límites. El análisis de la antigüedad ha sido siempre obscurecido por cierta tímida contención. No hay en toda la Historia otro ejemplo de culto tan entusiasta, tributado por una cultura a la memoria de otra cultura. Cuando enlazamos idealmente la antigüedad y la edad moderna por medio de una «Edad Media», que ocupa un milenio de mal apreciada, casi despreciada historia, no hacemos sino expresar esa involuntaria devoción. Nosotros, europeos occidentales, hemos sacrificado a los «antiguos» la pureza e independencia de nuestro arte, no atreviéndonos a crear nada sin antes alzar la vista hacia el augusto «modelo». En nuestra imagen de los griegos y de los romanos hemos *proyectado* siempre lo que en lo más profundo de nuestra alma anhelábamos o esperábamos alcanzar. Llegará un día en que algún agudo psicólogo nos refiera la

(1) [Más adelante explicará el autor claramente su idea de lo que es civilización. — *N. del T.*]



historia de nuestra más fatal ilusión, la historia de lo que en cada momento íbamos reverenciando como «antiguo». Pocos problemas habrá más instructivos para el conocimiento íntimo del alma occidental, desde el emperador Otón III hasta Nietzsche, primera y última víctimas del Sur.

En su *Viaje a Italia* habla Goethe con entusiasmo de las construcciones de Paladión, cuyo helado academismo nos deja hoy bastante escépticos. Ve luego a Pompeya, y habla con franco descontento de la impresión «extraña, casi desagradable», que allí recibió. Lo que dice de los templos de Poestum y Segesta, obras maestras del arte helénico, es vacilante y de poca substancia. Se advierte bien que no ha reconocido la antigüedad, al verla ahora corporalmente, en toda su fuerza. Y otro tanto les ha sucedido a los demás. No han querido ver muchos de los aspectos antiguos, y así han conseguido salvar la imagen íntima que se habían formado de la antigüedad. Su «Antigüedad» ha sido, pues, el horizonte de un ideal vital que ellos mismos han creado y alimentado con su sangre, un vaso en donde han vertido su propio sentimiento del mundo, un fantasma, un ídolo. En las celdas de los pensadores, en las tertulias de los poetas, entusiasman las crudas descripciones que hace Aristófanes de la vida en las grandes ciudades antiguas; producen admiración Juvenal y Petronio, la suciedad y la plebe del Sur, el ruido y la violencia, los mancebos y las Frinés, el culto del Falo y las orgías de los Césares. Sin embargo, ante esos mismos aspectos de la realidad, en nuestras urbes actuales, pasamos de largo profiriendo lamentos y tapándonos las narices. «En las ciudades es malo vivir: hay demasiados rijosos.» Así habló Zaratustra. Enaltecen la ciudadanía de los romanos y desprecian a quienes hoy no evitan todo contacto con los negocios públicos. Hay una clase de hombres, versados en estas cosas, para quienes la diferencia entre la toga y la levita, el circo bizantino y la pista inglesa de deportes, las antiguas vías de los Alpes y el ferrocarril transcontinental, las trieras y los vapores, las lanzas romanas y las bayonetas prusianas,

el canal de Suez, hecho por un Faraón, y el mismo canal, hecho por un ingeniero moderno, posee tal fuerza de magia que les nubla la vista y les impide sin remisión mirar libremente las cosas. No admitirían la máquina de vapor como símbolo de pasión humana y expresión de energía vital, a menos que la hubiese inventado Hieron de Alejandría. Consideran que es una blasfemia hablar de calefacción central y teneduría de libros en Roma, en vez de hablar del culto de la Gran madre en el monte Pessino.

Los otros, en cambio, no ven *mas que eso*. Se figuran que agotan la esencia de esa cultura, tan extraña para nosotros, tratando a los griegos, sin más ni más, como si fueran sus iguales. Muévense, al sacar conclusiones psicológicas, en un sistema de identidades que no tiene el menor contacto con el *alma* antigua. No sospechan que las palabras República, Libertad, Propiedad designan allá y acá cosas que no poseen el más leve parentesco entre sí. Búrlanse de los historiadores de la época de Goethe porque manifiestan sus ideales políticos al escribir la historia de la antigüedad, expresando en los nombres de Licurgo, Bruto, Catón, Cicerón, Augusto y en la condenación o absolución de estos personajes su propio programa o su personal misticismo; mas los mismos que así se burlan no son capaces de escribir un capítulo, sin que se conozca en seguida a qué partido pertenece el periódico que leen por las mañanas.

Pero lo mismo da contemplar el pasado con los ojos de Don Quijote o con los de Sancho. Ninguno de los dos caminos conduce a buena meta. A la postre, cada cual se ha permitido poner en el primer plano aquel trocito de antigüedad que casualmente concuerda mejor con las intenciones propias; Nietzsche, la Atenas presocrática; los economistas, el período helenístico; los políticos, la Roma republicana; los poetas, el Imperio.

Ni los fenómenos religiosos o artísticos son más originales y primarios que los sociales y económicos, ni viceversa. Para quien haya logrado conquistar en este punto la absoluta li-

bertad de la contemplación; para quien se sitúe más allá de *todo* interés personal, sea cual fuere, no hay, entre los distintos fenómenos, subordinación, ni prioridad, ni causa, ni efecto, ni diferencia de valor o de importancia. Lo que al fenómeno particular le confiere rango es simplemente la mayor o menor pureza y energía del lenguaje formal que nos habla, la mayor o menor potencia de su simbolismo, sin que debamos tener en cuenta para nada bondad y maldad, superioridad o vileza, utilidad o idealidad.

12

La decadencia de Occidente, considerada así, significa nada menos que el *problema de la civilización*. Nos hallamos frente a una de las cuestiones fundamentales de toda historia. ¿Qué es civilización, concebida como secuencia lógica, como plenitud y término de una cultura?

Porque cada cultura tiene su civilización *propia*. Por primera vez tómanse aquí estas dos palabras—que hasta ahora designaban una vaga distinción ética de índole personal—en un sentido periódico, como expresiones de una *orgánica sucesión* estricta y necesaria. La civilización es el inevitable *sino* de toda cultura. Hemos subido a la cima desde donde se hacen solubles los últimos y más difíciles problemas de la morfología histórica. Civilización es el *extremo* y más *artificioso* estado a que puede llegar una especie superior de hombres. Es un remate; subsigue a la acción creadora como lo ya creado, lo ya hecho, a la vida como la muerte, a la evolución como el anquilosamiento, al campo y a la infancia de las almas—que se manifiesta, por ejmeplo, en el dórico y en el gótico—como la decrepitud espiritual y la urbe mundial, petrificada y petrificante. Es un *final* irrevocable, al que se llega siempre de nuevo, con íntima necesidad.

Sólo así puede comprenderse a los romanos, en cuanto su-

cesores de los griegos. Sólo así se coloca la última etapa de la antigüedad bajo una luz que revela sus más hondos secretos. Pues ¿qué significa—lo que sólo con palabras vanas cabría negar—que los romanos hayan sido bárbaros, bárbaros que no preceden a una época de gran crecimiento, sino que, al contrario, la terminan? Sin alma, sin filosofía, sin arte, animales hasta la brutalidad, sin escrúpulos, pendientes del éxito material, hállanse situados los romanos entre la cultura helénica y la nada. Su imaginación, enderezada exclusivamente a lo práctico—poseían un derecho sacro que regulaba las relaciones entre dioses y hombres como si fueran personas privadas, y no tuvieron nunca mitos—, es una facultad que en Atenas no se encuentra. Los griegos tienen alma; los romanos, intelecto. Así se diferencian la cultura y la civilización. Y esto no vale sólo para la «antigüedad». Una y otra vez, en la historia, preséntase ese mismo tipo de hombres de espíritu fuerte, completamente ametafísico. En sus manos está el destino espiritual y material de toda época postrimera. Ellos son los que han llevado a cabo el imperialismo babilónico, egipcio, indio, chino, romano. En tales períodos desarróllanse el budismo, el estoicismo, el socialismo, emociones definitivas que pueden, por última vez, captar y transformar en toda su substancia una humanidad mortecina y decadente. La civilización *pura*, como proceso histórico, consiste en una gradual *disolución* de formas ya muertas, de formas que se han tornado inorgánicas.

El tránsito de la cultura a la civilización se lleva a cabo, en la antigüedad, hacia el siglo IV; en el Occidente, hacia el XIX. A partir de estos momentos, las grandes decisiones espirituales no se toman ya «en el mundo entero», como sucedía en tiempos del movimiento órfico y de la Reforma, en que no había una sola aldea que no tuviese su importancia. Ahora tómanse esas decisiones en tres o cuatro grandes urbes que han absorbido el jugo todo de la historia, y frente a las cuales el territorio restante de la cultura queda rebajado al rango de «provincia»; la cual, por su parte, no tiene ya otra misión

que alimentar a las grandes urbes con sus restos de humanidad superior. *¡Ciudad mundial* y *provincia!* (1). Estos dos conceptos fundamentales de toda civilización plantean ahora para la historia un nuevo problema de forma. Estamos viviéndolo justamente los hombres de hoy, sin haberlo comprendido, ni siquiera de lejos, en todo su alcance. En lugar de un mundo tenemos una *ciudad*, un *punto*, en donde se compendia la vida de extensos países, que mientras tanto se marchitan. En lugar de un pueblo lleno de formas, creciendo con la tierra misma, tenemos un nuevo nómada, un parásito, el habitante de la gran urbe, hombre puramente atenido a los hechos, hombre sin tradición, que se presenta en masas informes y fluctuantes; hombre sin religión, inteligente, improductivo, imbuído de una profunda aversión a la vida agrícola —y su forma superior, la nobleza rural—, hombre que representa un paso gigantesco hacia lo inorgánico, hacia el fin. ¿Qué significa esto? Francia e Inglaterra han franqueado ya ese paso; Alemania está franqueándolo. A Siracusa, Atenas, Alejandría siguió Roma. A Madrid, París, Londres, sigue Berlín. Transformarse en provincia, tal es el sino de los territorios, que no radican en el círculo irradiante de esas ciudades: «antiguamente» fueron Creta y Macedonia, y hoy el norte escandinavo (2).

Antaño desarrollóse la lucha por la concepción ideal de la época, en una esfera de problemas universales, impregnados de temas metafísicos, litúrgicos o dogmáticos, y esa lucha fué entre el espíritu telúrico de los aldeanos—nobleza y clase sacerdotal—y el espíritu «mundano» y patricio de las viejas, pequeñas y famosas ciudades de la primitiva época dórica y gótica. Tales fueron las luchas por la religión de Dionysos—por

(1) Véase parte II, cap. II, núm. 5.

(2) Esto se echa de ver en la evolución de Strindberg y, sobre todo, de Ibsen, que, en la atmósfera civilizada de sus problemas, da siempre la impresión de un convidado en casa extraña. El motivo de «Brand» y «Rosmersholm» es una curiosa mezcla de provincialismo nativo y horizontes de gran urbe, adquiridos teóricamente. Nora es el tipo de una provinciana desorientada por la lectura.

ejemplo, bajo el tirano Clístenes, de Sicione (1)—y por la Reforma en las ciudades imperiales alemanas y en las guerras de los hugonotes. Pero así como esas ciudades por fin dominaron al campo—ya Parménides y Descartes representan una conciencia puramente ciudadana—, de igual manera la urbe las domina a ellas. Tal es el proceso espiritual de todas las postrimerías, la jónica y la barroca. Hoy, como en la época del helenismo, en cuyo umbral se halla la fundación de Alejandría, gran urbe artificial, es decir, ajena al campo, hanse transformado esas ciudades de cultura—Florencia, Nuremberg, Salamanca, Brujas, Praga—en ciudades provincianas que actúan en una desesperada oposición intelectual frente al espíritu de la gran urbe. La urbe mundial significa el cosmopolitismo ocupando el puesto del «terruño» (2), el sentido frío de los hechos substituyendo a la veneración de lo tradicional; significa la irreligión científica como petrificación de la anterior religión del alma, la «sociedad» en lugar del Estado, los derechos naturales en lugar de los adquiridos. El *dinero* como factor abstracto inorgánico, desprovisto de toda relación con el sentido del campo fructífero y con los valores de una originaria economía de la vida, esto es lo que ya los romanos tienen antes que los griegos y sobre los griegos. A partir de este momento, una concepción distinguida y elegante del mundo es también *cuestión de dinero*. No el estoicismo griego de Crisipo, pero sí el romano de Catón y Séneca presupone como fundamento una fortuna (3); no los sentimientos ético-sociales del siglo XVIII, pero sí los del siglo XX son sin duda alguna—si han de traducirse en hechos que excedan los límites de una agitación profesional y lucrativa—

(1) Este fué el que prohibió el culto del héroe local Adrastos y la recitación de los cantos homéricos, para arrancar a la nobleza dórica las raíces de su espíritu (hacia 560).

(2) Vocablo profundo que recibe su sentido pleno cuando el bárbaro se torna hombre de cultura, y que lo vuelve a perder cuando el hombre civilizado acepta el *ubi bene, ibi patria.*

(3) Por eso entraron en el cristianismo, en primer lugar, aquellos de entre los romanos *que no habían podido* ser estoicos. (Véase parte II, capítulo V, núm. 3.)

cosas de millonarios. En la urbe mundial no vive un pueblo, sino una masa. La incomprensión de toda tradición que, al ser atacada, arrastra en su ruina a la cultura misma—nobleza, iglesia, privilegios, dinastía, convenciones artísticas, límites científicos de la posibilidad del conocimiento—, la inteligencia aguda y fría, muy superior a la prudencia aldeana, el naturalismo de sentido novísimo que saltando por encima de Sócrates y Rousseau va a enlazarse, en lo que toca a lo sexual y social, con los instintos y estados más primitivos, el *panem et circenses* que se manifiesta de nuevo hoy en los concursos de boxeo y en la pista de deportes—todo eso caracteriza bien, frente a la cultura definitivamente conclusa, frente a la provincia, una forma nueva, postrera y sin porvenir, pero inevitable, de la existencia humana.

Esto es lo que hay que ver—no con los ojos del partidista, del ideólogo, del moralista que se acomoda a su tiempo; no desde el ángulo de un «punto de vista» particular, sino desde la altura intemporal en donde la mirada domina el mundo de las formas históricas repartido por miles de años—si se quiere comprender realmente la gran crisis de la época actual.

Símbolo de primer orden es para mí el hecho de que en Roma, donde por el año 60 antes de J. C. fué el triunviro Craso el primer especulador en solares, aquel pueblo romano, que ostentaba sus iniciales ilustres en todas las inscripciones; aquel pueblo romano ante el cual temblaban en lejanas tierras los galos, los griegos, los partos, los sirios; aquel pueblo romano vivía en una miseria espantosa, hacinado en edificios enormes, de muchos pisos, construídos en barrios lóbregos (1)

(1) En Roma y Bizancio se construyeron casas de seis a diez pisos. La anchura de la calle era, a lo sumo, de tres metros. Y como no existían reglamentos de urbanización, ocurrió muchas veces que las casas se vinieron abajo con todos los inquilinos. Una gran parte de los *cives romani*, para quienes la vida se reducía a *panem et circenses*, no poseían mas que un lecho carísimo en aquellas *insulae*, pululantes como hormigueros. (Pöhlmann: *Aus Altertum und Gegenwart* [De la antigüedad y del presente], 1911, pág. 199 y siguientes.)

y escuchaba con indiferencia o con una especie de interés deportivo las noticias de los éxitos militares y de las conquistas.

Al mismo rango simbólico pertenece el hecho de que muchas grandes familias de la nobleza primitiva, descendientes de los que vencieron a los celtas, a los samnitas, a Aníbal, no habiendo tomado parte en la orgía de las especulaciones, hubieron de vender sus casas solariegas y trasladarse a míseros cuartos de alquiler. Mientras a lo largo de la vía Appia se alzaban los mausoleos, aun hoy admirados, de los grandes financieros romanos, los cadáveres del pueblo, juntos con cuerpos de animales y basura de la ciudad, iban amontonándose en horribles escombreras hasta que durante el reinado de Augusto, para evitar las epidemias, se limpió y aplanó el lugar, en donde luego Mecenas construyó sus famosos jardines. En la despoblada Atenas, que vivía de los turistas y de las fundaciones de extranjeros opulentos—como el rey Herodes de Judea—, se enseñaban a la plebe viajera de los nuevos ricos romanos las obras del siglo de Pericles, de las cuales entendía el ricachón romano tan poco como los americanos que visitan hoy la capilla Sixtina entienden de Miguel Angel. Ya entonces todas las obras de arte habían sido substraídas o compradas a precios fabulosos, a precios de moda, levantándose, en cambio, colosales y pretenciosos edificios romanos junto a las profundas y humildes obras del tiempo pasado. En tales cosas, que el historiador no debe ni aplaudir ni censurar, sino estudiar morfológicamente, exprésase clarísima una *idea*, para quien ha aprendido a mirar y a ver.

En efecto, habrá de evidenciarse que, a partir de este momento, todos los grandes conflictos de la filosofía, de la política, del arte, del saber, del sentimiento, se hallan dominados por la mencionada oposición. ¿Qué es la política civilizada de mañana en oposición a la culta de ayer? En la antigüedad, retórica; en el Occidente, periodismo; ambos al servicio de esa abstracción que representa el poder de la civilización

el *dinero* (1). Su espíritu es el que penetra, sin ser notado, en las formas históricas de la existencia popular, muchas veces sin alterarlas ni descomponerlas en lo más mínimo. El mecanismo del Estado romano, desde Escipión *el Africano* hasta Augusto, permaneció mucho más estacionario de lo que generalmente se cree. Pero los grandes partidos son sólo en apariencia el centro de las acciones decisivas. Decídenlo todo un pequeño número de cerebros superiores, cuyos nombres en este momento no son acaso los más conocidos, mientras que la gran masa de los políticos de segunda fila: retores y tribunos, abogados y periodistas, mantiene una selección para los horizontes provincianos y, hacia abajo, la ilusión de que el pueblo se determina a sí mismo. ¿Y el arte? ¿Y la filosofía? Los ideales de la época de Platón y de Kant valían para una humanidad superior. Pero los ideales del helenismo y de la época actual sólo existen para el habitante de la gran urbe. El socialismo y el darwinismo, próximos parientes por su origen, con sus fórmulas de lucha por la vida y de selección, tan contrarias a Goethe; los problemas femeninos y matrimoniales—también afines entre sí—que se encuentran en Ibsen, Strindberg y Shaw; las tendencias impresionistas de una sensibilidad anárquica; el montón de los modernos anhelos, excitaciones, dolores, expresados en la lírica de Baudelaire y en la música de Wágner, todo esto es inexistente para el sentimiento del hombre de la aldea y, en general, de la naturaleza; todo ello es patrimonio exclusivo del hombre cerebral de las grandes urbes. Cuanto más pequeña sea una ciudad, menos sentido tiene para ella el ocuparse de esa música y de esa pintura. A la cultura corresponde la gimnasia, el torneo, el certamen agonal; a la civilización, el deporte. He aquí la diferencia entre la palestra griega y el circo romano (2). El arte

(1) Véase parte II, cap. V, núm. 19.
(2) La gimnasia alemana, desde 1813 y desde las formas provincianas que Jahn le diera, ha entrado en rápida evolución hacia el deporte. La diferencia entre una pista berlinesa de deportes en un día importante y el circo romano era ya pequeñísima en 1914.

mismo se convierte en deporte—no otra cosa es *l'art pour l'art*—ante un público inteligente de aficionados y compradores, ya se trate de dominar masas instrumentales absurdas, ya de vencer dificultades armónicas o de resolver un problema de colorido. Surge una nueva filosofía de los hechos que, para las especulaciones metafísicas, sólo tiene una sonrisa; una nueva literatura que, para el intelecto, el gusto y los nervios de los habitantes de las grandes urbes es una necesidad y, en cambio, para el provinciano resulta incomprensible y odiosa. Ni la poesía alejandrina ni la pintura al aire libre le importan nada al «pueblo». El tránsito caracterízase, entonces como hoy, por una serie de escándalos que sólo en estas épocas pueden darse. La indignación de los atenienses contra Eurípides y contra la técnica revolucionaria de la pintura, por ejemplo, de Apolodoro, repítese en la oposición a Wágner, a Manet, a Ibsen y a Nietzsche.

Puede comprenderse a los griegos sin hablar de su economía. Pero a los romanos sólo por su economía cabe entenderlos. La última vez que se peleó por una idea fué en Queronea y en Leipzig. En la primera guerra púnica y en Sedán no pueden ya desconocerse los elementos económicos. Los romanos, con su energía práctica, fueron los primeros en dar al trabajo de los esclavos ese estilo gigantesco que, para muchos, determina el tipo de la economía, del derecho y de la vida antiguos, y que en todo caso rebaja notablemente la dignidad interior del trabajo libre asalariado. Han sido los pueblos germánicos, no los románicos, los primeros que en la Europa occidental han sacado de la máquina de vapor una industria grande que cambia el aspecto de las comarcas. Adviértase cómo estos dos fenómenos, hondamente simbólicos, se relacionan con el estoicismo y el socialismo. El cesarismo romano, anunciado en Cayo Flaminio, formado ya por vez primera en Mario, es el que dentro del mundo antiguo da a conocer la *sublimidad del dinero*—en manos de hombres eficaces, de fuerte espíritu y grandes capacidades—. Sin eso, ni César ni el romanismo serían inteligibles. Todo griego tiene algo de

Don Quijote; todo romano, algo de Sancho Panza. Lo que además de eso fueron, pasa a segundo término.

13

El dominio del mundo por los romanos es un fenómeno *negativo*. No resulta de un exceso de fuerza—que después de Zama ya Roma no poseía—, sino de la falta de resistencia en el lado opuesto. Los romanos no han conquistado el mundo (1). Se han apoderado de un botín que estaba a la disposición del primero que llegase. Surgió el Imperio romano, no de una suprema tensión de todos los resortes militares y financieros, como cuando Roma se enfrontó contra Cartago, sino de la renuncia del viejo Oriente a regir su vida externa. No nos dejemos engañar por la apariencia de los brillantes éxitos militares. Con un par de legiones mal aguerridas, mal mandadas, malhumoradas, conquistaron reinos enteros Lúculo y Pompeyo; cosa que no hubiera sido posible en la época de la batalla de Ipso. Mitrídates, que fué un peligro verdadero para ese sistema de fuerzas materiales, nunca seriamente puesto a prueba, no hubiera sido peligroso para los vencedores de Aníbal. Después de Zama, los romanos no hicieron ya ninguna guerra contra una gran potencia militar, ni hubieran podido sostenerla (2). Las guerras *clásicas* de Roma fueron las de los Samnitas, la de Pirro y la de Cartago. La hora grande de Roma fué Cannas. No hay pueblo que esté siglos y siglos con el coturno calzado. El pueblo alemán-prusiano que vivió los momentos poderosos de 1813, 1870 y 1914 tiene más que ninguno en su historia tales horas fuertes.

Es el *imperialismo*, según mi concepto, el símbolo típico de

(1) Véase parte II, cap. IV, núm. 14.

(2) La conquista de las Galias por César fué muy claramente una guerra colonial, es decir, de actividad por una sola de las partes. Si esta campaña es, sin embargo, el punto culminante de la historia guerrera de Roma, en su época posterior, ello confirma cuán rápidamente esa historia pierde su riqueza en verdaderas hazañas.

las postrimerías. Produce petrificaciones como los Imperios egipcio, chino, romano, indio, islámico, que perduran siglos y siglos, pasando de las manos de un conquistador a las de otro—cuerpos muertos, masas amorfas de hombres, masas sin alma, materiales viejos y gastados de una gran historia—. El imperialismo es civilización pura. El sino del Occidente condena a éste irremediablemente a tomar el mismo aspecto. El hombre culto dirige su energía hacia dentro; el civilizado, hacia fuera. Por eso considero yo a Cecil Rhodes como el primer hombre de una época nueva. Representa el estilo político de un futuro lejano, occidental, germánico y, particularmente, alemán. Sus palabras: «la expansión es todo», encierran en esa misma construcción napoleónica la tendencia más característica de toda civilización madura. Lo mismo puede decirse de los romanos, de los árabes, de los chinos. Aquí no cabe elección. Aquí no decide ni siquiera la voluntad consciente del individuo o de clases y pueblos enteros. La tendencia expansiva es una fatalidad, algo demoníaco y monstruoso, que se apodera del hombre en el postrer estadio de la gran urbe y, quiéralo o no, sépalo o no (1), le constriñe y le utiliza en su servicio. La vida es la realización de posibilidades y para el hombre cerebral no hay mas que *posibilidades expansivas* (2). El socialismo actual, poco desarrollado aún, rechaza la expansión; pero llegará un día en que, con la vehemencia de un sino, sea él su principal vehículo. El lenguaje de las formas políticas—como expresión intelectual inmediata de una índole humana—toca aquí a un problema profundo de la metafísica: al hecho, confirmado por la ab-

(1) Los alemanes modernos son el ejemplo más brillante de un pueblo que, sin saberlo ni quererlo, se ha tornado expansivo. Eranlo ya cuando aun creían ser el pueblo de Goethe. Bismarck no ha sospechado siquiera este profundo sentido de la época por él fundada. Creyó que había *cerrado* una evolución política anterior. (Véase parte II, capítulo IV, núm. 14.)

(2) Acaso las palabras de Napoleón a Goethe, tan significativas, querían decir esto mismo. Napoleón dijo: «¿A qué hablar hoy del sino? La política es el sino.»

soluta validez del principio causal, de que el *espíritu es el complemento de la extensión.*

El mundo de los Estados chinos caminaba derechamente hacia el imperialismo entre los años 500 y 300—que corresponden morfológicamente a los 300 a 100 de la antigüedad—, y era por tanto inútil toda oposición al principio imperialista (Lienheng), que estaba representado principalmente en la práctica por el Estado Tsin (1)—la Roma del mundo chino—y en la teoría por el filósofo Chang Yi. Los enemigos de la tendencia imperialista defendían la idea de una liga de pueblos (Hohtsung), fundándose en ciertos pensamientos de Wang Hü, profundo escéptico y gran conocedor de los hombres y de las posibilidades políticas de esta época posterior. Ambos eran enemigos de la ideología de Laotsé, que se manifestaba contraria a la actividad política; pero el Lienheng tenía a su favor el curso natural de la civilización expansiva (2).

Rhodes aparece como el precursor primero de un tipo de César occidental a quien todavía no le ha llegado su hora. Hállase en la mitad de la distancia que media entre Napoleón y el hombre de la fuerza que ha de surgir en el próximo siglo; así entre Alejandro y César se encuentra aquel Flaminio que en 232 empujó a los romanos a la conquista de la Galia cisalpina y señaló de esa suerte el comienzo de la política expansiva colonial. Flaminio era propiamente un personaje privado, particular (3), que gozaba de un influjo dominante en el Estado, en un tiempo en que la idea del Estado empezaba a sucumbir bajo el poder de los factores económicos; fué de seguro en Roma el primer hombre que representa el tipo de la oposición cesárea. Con él termina la *idea del servicio al Estado* y comienza la voluntad de potencia, que sólo cuenta con fuerzas, no con tradiciones. Alejandro y Napoleón fueron

(1) Que fué el que acabó dando su nombre a todo el Imperio. Tsin: China.
(2) Véase parte II, cap. IV, núm. 14.
(3) Su verdadera fuerza no corresponde ya al sentido de ningún cargo o función pública.

románticos, en el umbral mismo de la civilización, envueltos ya en su atmósfera clara y fría; pero aquél se complacía en representar el papel de Aquiles y éste leía el *Wérther*. César, en cambio, fué exclusivamente hombre de acción, un hombre de enorme intelecto.

Ya Rhodes entendía por política eficaz y triunfante la política de éxitos territoriales y financieros. Esto es lo que tenía de romano, y él mismo se daba cuenta de ello. La civilización occidental europea no se ha encarnado nunca en nadie con tanta energía y pureza. Sólo, delante de sus mapas, sucedíale sumirse en una especie de éxtasis poético, él, el hijo de un pastor puritano que marchó al Africa del Sur sin recursos y conquistó una colosal fortuna para ponerla al servicio de sus fines políticos. Su pensamiento de un ferrocarril transafricano del Cabo al Cairo; su plan de un Imperio sudafricano; su poder espiritual sobre los magnates mineros, férreos hombres de negocios a quienes obligó a poner sus fortunas al servicio de sus ideas; su capital, Buluwayo, que él mismo, omnipotente hombre de Estado sin relación definible con el Estado, dispuso en proporciones regias para residencia futura; sus guerras; sus negociaciones diplomáticas; su sistema de carreteras; sus sindicatos; su ejército; su concepto del «gran deber de los hombres cerebrales para con la civilización», todo eso es, en su grandeza y calidad, el preludio del futuro que nos aguarda y con el cual se *cerrará* definitivamente la historia del hombre occidental.

Quien no comprenda que nada puede alterarse a ese resultado final, que hay que querer *eso* o no querer nada, que hay que amar ese sino o desesperar del futuro y de la vida; quien no sienta la grandeza que reside en esa eficacia de las inteligencias magnas, en esa energía y disciplina de las naturalezas férreas, en esa lucha con los más fríos y abstractos medios; quien se entretenga en idealismos provincianos y busque para la vida estilos de tiempos pretéritos, ése... que renuncie a comprender la historia, a vivir la historia, a crear la historia.

Así aparece el Imperio romano, no como un fenómeno

único, sino como el producto normal de una espiritualidad severa y enérgica, urbana y eminentemente práctica, estadio final típico que ya ha existido varias veces, pero que no había sido nunca identificado hasta ahora. Comprendamos por fin que el misterio de la forma histórica no reside en la superficie y no puede resolverse por semejanzas de traje o de escena; que en la historia humana, como en la historia de los animales y de las plantas, existen fenómenos de falaz parecido, que, sin embargo, interiormente no poseen ninguna afinidad real —Carlomagno y Harún-al-Raschid, Alejandro y César, las guerras de los germanos contra Roma y los ataques de los mongoles contra la Europa occidental—, y que hay otros, en cambio, que, a pesar de una gran diferencia externa, expresan cosa idéntica, como Trajano y Ramsés II, los Borbones y el *demos* ateniense, Mahoma y Pitágoras. Convenzámonos de que el siglo XIX y el XX, supuesta cima de una historia universal progresiva en línea recta, constituyen un fenómeno que puede registrarse en toda cultura cuando llega a su madurez. No se trata aquí ciertamente de nuestros socialistas, impresionistas, ferrocarriles eléctricos, torpedos y ecuaciones diferenciales, todo lo cual pertenece tan sólo a la *corporeidad* de esta época; trátase de una misma *espiritualidad* civilizada, preñada además de muy otras posibilidades de externa configuración. Debemos convencernos de que la época actual representa un estadio de tránsito que se produce irremisiblemente en determinadas condiciones; que hay, por lo tanto, otros determinados estados *postreros*, no sólo los modernos occidentales, y que esos estados postreros han existido ya en la historia pasada más de una vez, y que el porvenir del Occidente no consiste en una marcha adelante sin término, en la dirección de nuestros ideales presentes y con espacios fantásticos de tiempo, sino que es *un fenómeno normal de la historia, limitado en su forma y duración; fenómeno inevitable que se extiende a pocos siglos y que por los ejemplos antecedentes puede ser estudiado y previsto en sus rasgos esenciales.*

14

Cuando se ha alcanzado esta altitud contemplativa, todos los frutos se le vienen a uno a las manos. En un *solo* pensamiento se anudan y resuelven, sin esfuerzo, todos los problemas particulares de la historia de las religiones, de la historia del arte, de la crítica del conocimiento, de la ética, de la política, de la economía, que preocupan a los pensadores modernos desde hace años, con pasión, pero sin éxito definitivo.

Este pensamiento es una verdad que, si se expresa con toda claridad, no podrá ser combatida. Pertenece a las necesidades íntimas de la cultura occidental, a su modo de sentir el Universo. Es capaz de cambiar por completo la concepción de la vida de quienes lo comprendan en su integridad, es decir, se lo apropien íntimamente. Hoy ya podemos prever las grandes líneas futuras de la evolución histórica presente, que hasta ahora hemos considerado retrospectivamente, como un todo orgánico; y esta nueva posibilidad hace más profunda la imagen del mundo, que nos es natural y necesaria. Sólo el físico, con sus cálculos, pudo hacerse la ilusión de conseguir semejantes resultados. Esto significa, repito, substituir en la historia la visión de Ptolomeo por la de Copérnico, es decir, ensanchar infinitamente el horizonte de la vida.

Hasta hoy éramos libres de esperar del futuro lo que quisiéramos. Donde no hay hechos manda el sentimiento. Pero en adelante será un deber para todos preguntar al porvenir qué es lo que *puede* suceder, lo que *sucederá* con la invariable forzosidad de un sino, y qué lo que no depende de nuestros ideales privados, de nuestras esperanzas y deseos. Empleando la palabra libertad, tan equívoca y peligrosa, podemos decir que ya no tenemos libertad para realizar esto o aquello, sino lo prefijado, o nada. Sentir esta situación como «buena» es, en última instancia, lo que caracteriza al realista. Lamentarla y censurarla no significa cambiarla. El nacimiento trae consigo la muerte, y la juventud, la vejez. La vida tiene su forma y una duración prefijada. La época actual es una fase civili-

zada, no una fase culta; lo cual excluye por imposible toda una serie de contenidos vitales. Ello podrá lamentarse, y los lamentos podrán revestir la forma de una filosofía o de una lírica pesimistas—como en efecto sucederá—; pero no es posible evitarlo. De aquí en adelante nadie podrá sinceramente abrigar la convicción de que hoy o mañana van a realizarse o tomar vuelos sus ideales predilectos, aun cuando la experiencia histórica se pronuncie en contra.

Estoy preparado contra la objeción de que un cuadro del mundo que, como éste, da seguridades sobre las directivas generales del futuro y corta de raíz largas esperanzas es enemigo de la vida. Muchos pensarán que habría de resultar fatal, si en lugar de una simple teoría llegase a ser la concepción práctica del grupo de personalidades que verdaderamente influyen en la formación del futuro.

No es esa mi opinión. Somos hombres civilizados, no hombres del gótico o del rococó. Hemos de contar con los hechos duros y fríos de una vida que está en sus *postrimerías* y cuyo paralelo no se halla en la Atenas de Pericles, sino en la Roma de César. El hombre del Occidente europeo no puede ya tener ni una gran pintura ni una gran música, y sus posibilidades arquitectónicas están agotadas desde hace cien años. No le quedan mas que posibilidades extensivas. Pero yo no veo qué perjuicios puede acarrear el que una generación robusta y llena de ilimitadas esperanzas se entere a tiempo de que una parte de esas esperanzas corren al fracaso. ¡Y aunque fuesen las más preciadas! El que valga algo, sabrá salvarse. Sin duda, para algunos será una tragedia el convencerse, en los años decisivos, de que ya no queda nada que hacer ni en la arquitectura, ni en el drama, ni en la pintura. Pues bien, ¡que sucumban! Hasta ahora se había convenido unánimemente no admitir en esto limitación alguna; creíase que cada época tiene, en cada esfera, su propio problema; se descubría este problema, a veces con violencia y mal talante; y en todo caso, sólo después de la muerte se comprobaba si aquella creencia era o no fundada, y si la labor de una vida había sido

necesaria o *superflua*. Pero el que no sea un simple romántico, rechazará tal subterfugio. No es éste el orgullo que caracterizaba a los romanos. ¿Qué nos importan los que prefieren, ante una mina agotada, que les digan: «mañana se descubrirá aquí un nuevo filón»—como hace ahora el arte con la creación de insinceros estilos—en lugar de enseñarles los ricos yacimientos de arcilla que están al lado sin explotar? Considero esta doctrina como un gran beneficio para las generaciones venideras, porque les enseñará a discernir entre lo que es posible y, por lo tanto, necesario, y lo que no cuenta entre las posibilidades internas de la época. Estamos desperdiciando enormes cantidades de espíritu y de fuerza en empresas mal orientadas. El europeo occidental, por históricamente que sienta y piense, cuando llega a cierta edad, no tiene conciencia clara de su propia dirección. Tantea, bucea y se desvía si las circunstancias exteriores no le son favorables. Pero la labor de los siglos le da por fin ahora la posibilidad de contemplar su vida en relación con toda la cultura y de averiguar lo que puede y debe hacer. Si bajo la influencia de este libro algunos hombres de la nueva generación se dedican a la técnica en vez de al lirismo, a la marina en vez de a la pintura, a la política en vez de a la lógica, harán lo que yo deseo y nada mejor, en efecto, puede deseárseles.

15

Réstanos determinar la relación entre la morfología de la historia universal y la filosofía. Toda auténtica reflexión histórica es auténtica filosofía—o es sólo labor de hormigas—. Pero el filósofo sistemático comete un grave error cuando piensa en lo que van a durar sus conclusiones. No advierte que los pensamientos viven en un mundo histórico, y que, por lo tanto, comparten el sino general y son también efímeros. Cree que el pensamiento superior tiene un objeto eterno e inmutable, que las grandes preguntas son siempre las mismas y que al cabo podrán ser contestadas algún día.

Pero pregunta y respuesta son en este orden una misma cosa. Toda gran pregunta, que lleva en su seno el apasionado deseo de una determinada respuesta, posee la exclusiva significación de un símbolo vital. No hay verdades eternas. Toda filosofía es expresión de su tiempo y *sólo* de él. No hay dos épocas que tengan las mismas intenciones filosóficas—claro es que me refiero a la verdadera filosofía y no a minucias académicas sobre las formas del juicio o las categorías del sentimiento—. La diferencia no debe establecerse entre teorías inmortales y teorías efímeras, sino entre teorías que viven un cierto tiempo y teorías que no viven nunca. La inmortalidad de los pensamientos que se producen en el mundo es una ilusión. Lo esencial es el hombre que en ellos se realiza. Cuanto más grande es el hombre, más verdadera es la filosofía, en el sentido de esa verdad interior de las grandes obras artísticas, que es independiente de la certidumbre y coherencia lógica. A lo sumo puede la filosofía absorber el contenido de una época, realizarlo y, habiéndole dado forma, habiéndolo encarnado en personalidad e idea, entregarlo a la evolución subsecuente. La vestidura y máscara científicas de una filosofía no significan nada. No hay nada más sencillo que construir un sistema, en substitución de pensamientos que no se tienen. Y hasta un buen pensamiento posee escaso valor si es pensado por un espíritu superficial. Lo que le da importancia a una teoría es su necesidad para la vida.

Por eso me parece que el mejor medio para apreciar lo que vale un pensador es etudiar cómo ha visto los grandes hechos de su tiempo. Pronto se advertirá, en efecto, si se trata simplemente de un hábil constructor de sistemas y principios, que se mueve con maña y erudición entre definiciones y análisis, o si es el alma misma de su época la que habla por sus obras e intuiciones. Un filósofo que no se apodera también de la realidad y la domina no es nunca de primera fila. Los presocráticos fueron grandes mercaderes y políticos. Platón estuvo a punto de perder la vida por querer realizar sus ideales políticos en Siracusa. El mismo Platón descubrió la

serie de teoremas geométricos que permitieron a Euclides construir el sistema de la matemática antigua. Pascal—a quien Nietzsche conoce tan sólo por «el cristiano roto»—, Descartes, Leibnitz, fueron los primeros matemáticos y técnicos de su tiempo.

Los grandes «presocráticos» de China, desde Kwantsi (670) hasta Confucio (550-478), fueron hombres de Estado, gobernantes, legisladores, como Pitágoras y Parménides, Hobbes y Leibnitz. Hasta Laotse, enemigo de todo poder público y de toda gran política, místico defensor de un ideal de pequeñas comunidades pacíficas, no aparece en la filosofía china la tendencia a separarse del mundo y de la vida activa y a formar una filosofía de cátedra y de escuela. Pero Laotse fué en su tiempo—el *ancien régime* de China—una excepción que se contrapone a aquel tipo fuerte de filósofos, para quienes la teoría del conocimiento era la ciencia de los grandes problemas de la vida real.

Y en esto encuentro yo una grave objeción contra todos los filósofos del pasado reciente. Carecen de rango, de importancia en la vida real. Ninguno de ellos ha influído, por medio de un acto o de una idea poderosa, en faceta alguna de la *gran* realidad, ni en la alta política, ni en el desarrollo de la técnica moderna, de las comunicaciones o de la economía. Ninguno, cuyo nombre se cite en la matemática, en la física, en la ciencia política, como aun se citaba el nombre de Kant en la ciencia de su tiempo. Basta volver la mirada hacia otras épocas para comprender lo que esto significa. Confucio fué ministro varias veces. Pitágoras organizó un movimiento político muy importante (1), que recuerda el Estado de Cromwell; desgraciadamente, la ciencia de la antigüedad no le ha concedido la atención que merece. Goethe, cuya gestión ministerial es un modelo, y a quien por desgracia faltó una gran ciudad en donde desarrollar sus iniciativas, sintió vivo interés por la construcción de los canales de Suez y de Panamá y predijo con

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 19.

notable exactitud la fecha en que habían de hacerse y los efectos que tendrían para el comercio. La vida económica de América, su repercusión en la vieja Europa, el florecimiento de la industria fabril preocuparon mucho a Goethe. Hobbes fué uno de los que idearon el plan gigantesco de la conquista de Sudamérica para Inglaterra; y aunque no llegó a ejecutarse y se redujo a la ocupación de la Jamaica, queda a su autor la gloria de haber sido uno de los fundadores del imperio colonial inglés. Leibnitz, el espíritu más poderoso de la filosofía occidental, fundador del cálculo diferencial y del *analysis situs*, colaboró en numerosos planes de alta política y compuso para Luis XIV una Memoria, en la que, con el fin de desviar de Alemania las ambiciones del rey Sol, exponía la importancia de Egipto para la política mundial francesa. Sus pensamientos se adelantaron tanto a su época (1672), que se ha llegado a creer si Napoleón los conocía cuando planeó la expedición a Oriente. Leibnitz demostraba ya entonces lo que Napoleón empezó a ver claramente desde Wagram; esto es, que las conquistas sobre el Rin y Bélgica no podían mejorar a la larga la posición de Francia y que el istmo de Suez iba a ser la clave del dominio sobre el mundo. Sin duda el rey no estuvo a la altura de las profundas reflexiones políticas y estratégicas del filósofo.

Mas si dejando a estos grandes hombres volvemos la mirada hacia los filósofos actuales, ¡qué vergüenza!, ¡qué insignificancia personal!, ¡qué mezquino horizonte práctico y espiritual! El mero hecho de figurarnos a uno de ellos en el trance de demostrar su principado espiritual en la política, en la diplomacia, en la organización, en la dirección de alguna gran empresa colonial, comercial o de transportes, nos produce un sentimiento de verdadera compasión. Y esto no es señal de riqueza interior, es falta de enjundia. En vano busco a uno que se haya hecho ilustre por algún juicio profundo y previsor sobre cualquiera cuestión decisiva del presente. No encuentro mas que opiniones provincianas, como las puede tener quienquiera. Cuando tomo en las manos un libro de un pensador

moderno me pregunto si el autor tiene alguna idea de las realidades políticas mundiales, de los grandes problemas urbanos, del capitalismo, del porvenir del Estado, de las relaciones entre la técnica y la marcha de la civilización, de los rusos, de la ciencia. Goethe hubiera entendido y amado todas estas cosas. Entre los filósofos vivientes no hay uno solo capaz de dominarlas con la mirada. Todo ello, lo repito, no es contenido de la filosofía; pero es un síntoma indudable de su interior necesidad, de su fertilidad, de su rango simbólico.

No nos hagamos ilusiones sobre la importancia de este resultado negativo. Es evidente que se ha perdido la visión para el sentido último de la actividad filosófica. Se confunde ésta con la predicación, la propaganda, el folletón o la ciencia especializada. Se ha descendido de la perspectiva del pájaro a la perspectiva de la rana. Se trata nada menos que de saber si una verdadera filosofía es en absoluto *posible* hoy o mañana. Si no lo es, más valiera hacerse ingeniero o plantador, dedicarse a algo verdadero y real, en vez de andar machacando añejos temas con el pretexto de dar «un nuevo impulso al pensamiento filosófico». Mejor es construir un motor de aviación que una nueva y superflua teoría de la apercepción. Mísero, en verdad, es el contenido de la vida, que consiste en formular una vez más, cambiándolas un poco, las viejas opiniones de cien predecesores sobre el concepto de la voluntad y el paralelismo psicofísico. Puede que tal cosa sea un oficio, pero no es filosofía. Lo que no apresa y transforma la vida toda de una época hasta sus más hondas profundidades, mejor es callarlo. Y lo que aun ayer era posible, hoy ya no es, cuando menos, necesario.

Amo la hondura y sutileza de las teorías matemáticas y físicas, frente a las cuales la estética y la fisiología resultan unos tanteos burdos, con aciertos fortuitos. Por las formas suntuosamente claras e intelectuales de un trasatlántico, o un alto horno, o una máquina de precisión; por la sutileza y elegancia de ciertos procedimientos químicos y ópticos doy con gusto toda la guardarropía esti-

lística del arte actual, incluso la pintura y la arquitectura. Prefiero un acueducto romano a todos los templos y estatuas imperiales. Amo el Coliseo y las bóvedas gigantescas del Palatino, porque la masa parda de sus cuerpos de ladrillo representa el *verdadero* romanismo, el grandioso sentido de los hechos que tenían sus constructores. En cambio esos edificios me dejarían indiferente si hubieran conservado la pompa vana y pretenciosa de los mármoles cesáreos en sus estatuas, frisos y recargados arquitrabes. Contemplad una reconstrucción de los foros imperiales y veréis en ella la fiel correspondencia de las modernas exposiciones universales, donde todo es llamativo y enorme, vana ostentación de materiales y dimensiones, extraña por completo a los griegos del tiempo de Pericles o a los hombres del rococó. De igual manera las ruinas de Luxor y de Karnak, época de Ramsés II, representan la modernidad egipcia en el año 1300 antes de J. C. Con razón despreciaba el buen romano al *Græculus histrio*, «artista» y «filósofo» trasplantado al suelo de la civilización latina. La filosofía y las artes no eran ya de aquel tiempo; estaban agotadas, gastadas y además eran superfluas. El instinto de las realidades vitales se lo decía al romano. Una ley romana pesaba entonces más que todas las líricas y metafísicas de las escuelas. Y yo sostengo que muchos inventores diplomáticos y financieros de hoy son mejores filósofos que todos esos que se dedican al vulgar oficio de la psicología experimental. Esta es una situación que se repite siempre en cierto estadio de la historia. Sería absurdo que un romano de alto valer espiritual, en vez de mandar un ejército como cónsul o pretor, o de organizar una provincia, o de construir ciudades y vías, o de «ser el primero» en Roma, se hubiera marchado a Atenas o a Rodas a empollar tal o cual matiz nuevo de las escuelas postplatónicas. Naturalmente, ninguno lo hizo. Repugnaba al curso del tiempo; sólo podía atraer a hombres de tercera fila, siempre detenidos en el espíritu de anteayer. Y es un problema muy grave el de averiguar si este estadio ha comenzado ya para nosotros o todavía no.

Un siglo de actuación puramente extensiva, que excluye toda elevada producción artística y metafísica—digámoslo en dos palabras: una época irreligiosa, pues tal es precisamente el concepto de la gran urbe—, es una época de decadencia. Sin duda. Pero nosotros no hemos *elegido* esta época. ¿Qué le vamos a hacer, si hemos venido al mundo en el ocaso de la civilización y no en el mediodía de la cultura, en la época de Fidias o de Mozart? Todo depende de que nos demos claramente cuenta de esta situación, de este *sino*, y comprendamos que el engañarse a sí mismo no cambia en nada el estado de las cosas. El que no lo comprenda así no cuenta entre los hombres de su generación. Es un necio, un charlatán o un pedante.

Antes, pues, de abordar un problema debe cada cual preguntarse—pregunta a la que ya contesta por instinto el que tiene verdadera vocación—qué cosas son posibles para un hombre de nuestro tiempo y cuáles debe abstenerse de querer. Siempre es pequeño el número de los problemas metafísicos cuya solución le está reservada a una época del pensamiento. Ha transcurrido ya una eternidad entre la época de Nietzsche, en que aun vibraba un postrer destello de romanticismo, y la presente, que ha vuelto la espalda definitivamente a todo lo romántico.

La filosofía sistemática llegó a su plenitud al finalizar el siglo XVIII. Kant dió a sus extremas posibilidades una forma grandiosa y—para el espíritu occidental—definitiva en muchos puntos. Tras él viene, como tras Platón y Aristóteles, una filosofía específicamente urbana, no especulativa, sino práctica, irreligiosa, éticosocial. Esta filosofía, que en la civilización china corresponde a las escuelas del «epicúreo» Yangchu, del «socialista» Mohdsi, del «pesimista» Chvang-tsi, del «positivista» Meng-tse, y en la antigua a los cínicos, cirenaicos, estoicos y epicúreos, comienza en Occidente con Schopenhauer, que fué el primero que puso en el centro mismo de su pensamiento la *voluntad de vivir*—fuerza creadora de la vida—. Pero lo que obscurece la tendencia profunda de su doctrina

es el haber conservado, bajo el influjo de una gran tradición las vetustas distinciones entre el fenómeno y la cosa en sí, la forma y el contenido de la intuición, el entendimiento y la razón. Esa voluntad vital, creadora, es la que Tristán niega, a la manera de Schopenhauer, y Sigfredo afirma, a la manera de Darwin; es la que Nietzsche ha formulado en *Zaratustra* con brillante teatralidad; es la que ha dado ocasión al hegeliano Marx para una hipótesis económica y al malthusiano Darwin para una hipótesis zoológica, las cuales, de consuno y sin ser notadas, han transformado el sentido del universo que anima al europeo occidental, habitante de las grandes urbes; es, en fin, la que, desde la *Judith*, de Hebbel, hasta el *Epílogo*, de Ibsen, ha producido una serie de concepciones trágicas de idéntico tipo, agotando de este modo el círculo de las verdaderas posibilidades filosóficas.

La filosofía sistemática queda ya para nosotros infinitamente lejos. Y la filosofía ética ha terminado. Resta *una tercera posibilidad para el espíritu occidental, la que corresponde al escepticismo helénico*, la que se caracteriza por el método, hasta ahora desconocido, de la morfología histórica comparativa. Una posibilidad quiere decir una necesidad. El antiguo escepticismo es ahistórico; duda, diciendo simplemente «no».

El escepticismo occidental deberá ser absolutamente histórico si ha de poseer necesidad interna, si ha de ser símbolo de esta nuestra alma que declina hacia su término. Su nervio consiste en comprenderlo todo como relativo, como fenómeno histórico. Procede psicológicamente. La filosofía escéptica aparece en el helenismo como negación de la filosofía, que declara inútil y sin finalidad. Nosotros, en cambio, tomamos la *historia de la filosofía* como último tema serio de la filosofía. La *skepsis* es eso: renunciar a los puntos de vista absolutos. La renuncia griega consiste en sonreír sobre el pasado intelectual; la renuncia nuestra, en concebirlo como un organismo.

En el presente libro intentamos bosquejar esa «filosofía afilosófica» del futuro, la última del occidente europeo. El

escepticismo es la expresión de una civilización pura; descompone la imagen del mundo, que nos ha legado la cultura pasada. Todos los viejos problemas se disuelven en la investigación de las génesis. La convicción de que todo lo *real* es un *producto*, de que todo lo cognoscible, que nos parece naturaleza, procede de algo histórico, el mundo, en cuanto realidad, de un yo en cuanto posibilidad que en aquel se realiza; el conocimiento de que no sólo el «qué», sino también el «cuándo» y el «cómo», encierran un profundo secreto, nos conduce al hecho siguiente: todo, sea lo que fuere, debe ser también *expresión de algo que vive.* Los conocimientos y las valoraciones son también actos de hombres vivos. Para la anterior filosofía, la realidad externa era un producto del conocimiento y una ocasión de valoraciones éticas; para la filosofía de este estadio final, la realidad es, ante todo, un *símbolo. La morfología de la historia universal se convierte necesariamente en una simbólica universal.*

Así se derrumba también la pretensión del pensamiento, que se jacta de descubrir verdades universales y eternas. No hay verdades sino con relación a un determinado tipo de hombres. Mi filosofía es ella misma expresión y reflejo del alma occidental, a diferencia, por ejemplo, de la antigua y de la india; y lo es sólo en su actual estadio de civilización. Con esto quedan definidos su contenido, como concepción del mundo, su importancia práctica y los límites de su validez.

16

Por último, séame permitida una observación personal. En el año 1911 concebí el propósito de escribir un libro de amplios horizontes, sobre ciertos fenómenos políticos del presente, con las conclusiones que para el futuro pudieran sacarse. La guerra mundial, forma exterior inevitable de la crisis histórica, era entonces inminente; y se trataba de comprenderla por el espíritu de los siglos—no de los años—antecedentes. En

el curso de aquel primer trabajo (1) fué arraigando en mí la convicción de que, para comprender verdaderamente la época actual, era necesario partir de una base mucho más amplia y de que era imposible en absoluto limitar una investigación de esta índole a una sola época y al solo círculo de los hechos políticos. Mantenerse en la esfera de las reflexiones pragmáticas y renunciar a consideraciones metafísicas y trascendentes era tanto como renunciar también a que los resultados llevasen el sello de una profunda necesidad. Comprendí claramente que un problema político no puede entenderse partiendo de la política misma; hay muchos rasgos esenciales que actúan en las profundidades y que sólo se manifiestan en la esfera del arte y aun en la forma de pensamientos científicos y puramente filosóficos. Me pareció imposible hacer un análisis político-social de los últimos decenios del siglo XIX—época de paz expectante entre dos magnos sucesos, visibles a gran distancia, uno la Revolución y el Imperio napoleónico que determinó para cien años el cuadro de la Europa occidental, y otro de igual importancia por lo menos, que venía acercándose a gran velocidad—a menos de incluir en él los problemas de la realidad en toda su amplitud. Efectivamente, la imagen histórica, como la imagen natural del mundo, no contiene nada que no sea la encarnación de las más profundas tendencias. Así, el tema primitivo hubo de adquirir enormes dimensiones. Muchos problemas sorprendentes y en gran parte nuevos, muchos nexos y relaciones imprevistas presentáronse ante mis ojos. Por último, comprendí claramente que ningún fragmento de la historia puede ser iluminado por completo si antes no se ha descubierto el secreto de la historia universal, o, mejor dicho, de la historia de la humanidad superior, como unidad orgánica de estructura regular. Y esto justamente era lo que nadie había conseguido hasta entonces.

A partir de aquel instante aparecieron ante mis ojos, cada

(1) Va incluído en este libro, parte II, cap. IV, núms. 4 y siguientes, 18 y siguientes, y cap. V, núm. 7.

vez en mayor abundancia, las relaciones—vislumbradas a veces y hasta estudiadas en algunos casos, pero nunca bien comprendidas—que enlazan las formas de las artes plásticas con las de la guerra y la administración del Estado. Comprendí la profunda afinidad que existe entre las formaciones políticas y matemáticas de una misma cultura, entre las intuiciones religiosas y técnicas, entre la matemática, la música y la plástica, entre las formas económicas y las del conocimiento. La íntima dependencia que une las más modernas teorías de la física y la química a las representaciones mitológicas de nuestros antepasados germánicos; la perfecta congruencia que se manifiesta en el estilo de la tragedia, de la técnica dinámica y de la actual circulación del dinero; el hecho, al parecer extraño, pero evidente, si se aquilata un poco, de que la perspectiva pictórica, la imprenta, el sistema del crédito, las armas de largo alcance, la música contrapuntística, por una parte, y la estatua desnuda, la Polis, la *moneda*, que inventaron los griegos, por otra parte, son expresiones idénticas de una misma tendencia espiritual; todo eso me apareció con claridad indudable y trajo a plena luz el hecho de que esos poderosos *grupos de afinidades morfológicas*, cada uno de los cuales expresa simbólicamente una índole humana en el conjunto de la historia, tienen una estructura rigurosamente simétrica. Esta perspectiva es la que descubre el verdadero concepto de la historia. Y como ella, a su vez, es síntoma y expresión de una época; como no es interiormente posible y, por lo tanto, necesaria sino hoy y para el europeo occidental, sólo puede compararse con ciertas intuiciones de la matemática novísima, en la esfera de los grupos de transformación, y aun eso de lejos. Estos pensamientos eran los mismos que venían asaltándome desde hacía varios años, si bien con muchas obscuridades e imprecisiones. Pero en esta ocasión se me presentaron al fin en forma palpable.

Vi la época presente—la guerra mundial que se acercaba—bajo un prisma muy distinto. Ya no fué para mí una constelación singular de hechos fortuitos, consecuencia de aspiracio-

nes nacionales, actuaciones personales, tendencias económicas, a los que el historiador imprime una unidad y una necesidad aparentes, aplicándoles un esquema mecánico de índole política o social; fué el *tipo de un acto histórico* que, dentro de un gran organismo histórico, de extensión exactamente delimitada, ocupa *un lugar* que la vida misma tiene prefijado desde *hace siglos*. La gran crisis se manifiesta por un sinnúmero de apasionantes problemas e intuiciones que han salido a la luz del día en mil libros y proclamas. Estos problemas, dispersos, aislados, estudiados en el reducido marco de una disciplina particular, han podido a veces excitar, deprimir y confundir el espíritu, nunca empero libertarlo. Son conocidos, pero nadie comprende su identidad. Me refiero a los problemas del arte, que no han sido planteados en su verdadera significación y que constituyen la base de todas las discusiones sobre forma y contenido, línea o espacio, dibujo o pintura, concepto del estilo, sentido del impresionismo, música de Wágner; me refiero a la decadencia del arte, a la creciente duda sobre el valor de la ciencia; me refiero a los difíciles problemas que nacen del predominio de la urbe sobre la aldea, a la falta de hijos, al abandono de los campos, a la importancia social de la fluctuante cuarta clase; a la crisis del socialismo, del parlamentarismo, del racionalismo; a la relación del individuo con el Estado; al problema de la propiedad y al del matrimonio, que de la propiedad depende; y, en esferas al parecer totalmente distintas, a los numerosísimos trabajos sobre psicología de los pueblos, sobre mitos y cultos, sobre los orígenes del arte, de la religión y del pensamiento, que súbitamente aparecen tratados no en sentido ideológico, sino en sentido estrictamente morfológico. Todos estos problemas aspiran a descifrar el misterio *único* de la historia, misterio que nunca se ha manifestado a la conciencia con suficiente claridad. Todos éstos no son múltiples y distintos problemas, sino *uno y el mismo* problema. Cada investigador ha vislumbrado algo; mas ninguno ha sabido salir de su punto de vista estrecho para hallar la única solución comprensiva, que estaba

en el aire desde los tiempos de Nietzsche. Pero éste, que tuvo ya en sus manos los problemas decisivos, no se atrevió—¡romántico!—a mirar cara a cara la severa realidad.

He aquí por qué era también profundamente necesaria esta teoría; tenía que producirse, como remate y conclusión de las anteriores y no podía producirse mas que en este momento. No es un ataque a las ideas y obras del presente. Es más bien una *confirmación* de todo cuanto viene haciéndose y buscándose desde hace varias generaciones. Este escepticismo manifiesta el núcleo de las tendencias vivas que actúan en todas las disciplinas particulares, sea cual sea su propósito especial.

Pero, sobre todo, logré formular al fin la oposición que nos permite descubrir la esencia de la historia: la oposición entre *historia* y *naturaleza*. Repito: el hombre, como elemento y sustentáculo del universo, no sólo es miembro de la naturaleza, sino también de la historia, que es un *segundo Cosmos* de distinto orden y distinto porte, harto descuidado por la metafísica, en favor del primero. Lo que me condujo a mis iniciales reflexiones sobre este *problema fundamental* de nuestra conciencia del universo fué el observar que el historiador actual se aplica a conocer los sucesos aprehensibles por los sentidos, los productos, creyendo que así ha captado la historia, es decir, el producirse, el acontecer, el devenir mismo; prejuicio común a todos los que conocen por el entendimiento sólo, sin acudir a la intuición (1), prejuicio que desconcertó

(1) La filosofía de este libro la debo a la filosofía de Goethe, tan desconocida, y sólo en mucho menor cuantía, a la filosofía de Nietzsche. La posición de Goethe en la metafísica occidental no ha sido bien comprendida todavía. Ni siquiera se le cita cuando se trata de filosofía. Por desgracia, no ha formulado su teoría en un sistema rígido; por eso los sistemáticos lo olvidan. Pero fué filósofo. Adoptó frente a Kant la misma posición que Platón representa frente a Aristóteles; y también es aventurado reducir Platón a un sistema. Platón y Goethe representan la filosofía del devenir; Kant y Aristóteles la de lo producido. Aquí la intuición se opone al análisis. Lo que no es expresable con el entendimiento, se encuentra en advertencias particulares y en poesías, como los versos órficos, o las estrofas: «Cuando en el infinito...» y «... Dice nadie...», que deben considerarse como encarnaciones de una metafísica *muy definida*. En las siguientes palabras no quisiera ver cambiada ni una tilde: «*La divinidad es activa en lo viviente, no en lo muerto; está*

ya a los grandes eleáticos, cuando afirmaron que, para el que conoce, no hay devenir, sino solamente ser. Dicho de otro modo: el historiador ha visto la historia como si ésta fuera naturaleza, en el sentido del objeto del físico, y la trata en consecuencia. De aquí el gravísimo error que consiste en aplicar al cuadro del acontecer los principios de causalidad, ley, sistema, esto es, la estructura de la realidad mecánica. El historiador se ha conducido como si hubiera una cultura humana, única, universal, semejante a la electricidad o la gravitación y con iguales posibilidades de análisis en lo esencial; ha sentido la ambición de copiar los hábitos del físico, indagando, v. g., qué *sea* lo lógico, el Islam, la antigua Polis, y no ha pensado en averiguar por qué esos símbolos de un ser viviente *tuvieron* que aparecer justamente *entonces* y *allí, en tal forma* y *con tal duración*. Cuando ha percibido alguna de las innumerables semejanzas entre dos fenómenos históricos, separados por mucho tiempo y espacio, el historiador se ha contentado con registrarla, escribiendo una ingeniosa nota sobre lo admirable de la coincidencia, v. g., sobre Rodas, «Venecia de la Antigüedad», o Napoleón, nuevo Alejandro; pero sin comprender que ahí precisamente es donde surge el *problema del sino*, el problema propio de la historia—*el problema del tiempo—;* que ahí es donde hace falta apelar a la máxima enjundia de una psicología científica; que ahí es donde precisa buscar la respuesta a la pregunta fundamental: ¿qué necesidad, de índole enteramente distinta a la mecánica, actúa en esta esfera? Comprender que todo fenómeno manifiesta un enigma metafísico; que no se presenta *nunca indiferentemente en una época cualquiera;* que es preciso indagar cuál sea ese otro nexo *viviente* que existe en el mundo, además del inorgánico y natural—el mundo es la irradiación del hom-

---

en lo que deviene y se transforma, no en lo ya producido y petrificado. Por eso la razón, en su tendencia a lo divino, se aplica a lo que deviene, a lo que vive; el entendimiento se aplica a lo producido, petrificado, para utilizarlo.» (Eckermann.) En esta frase se encierra toda mi filosofía.



bre *todo* y no, como Kant creía, del hombre en cuanto que conoce—; que un fenómeno no sólo es un hecho para el entendimiento, sino una expresión del alma, no sólo un objeto, sino también un símbolo, desde las más sublimes creaciones religiosas y artísticas hasta las menudencias de la vida diaria; comprender todo esto era, filosóficamente, una novedad.

Por último, percibí claramente la solución, en trazos inmensos, con íntima necesidad, solución reducida a un solo principio, que había que encontrar y que nadie hasta entonces había encontrado, que venía persiguiéndome y atrayéndome desde mi juventud, que me torturaba, porque lo sentía presente, como un problema, sin poder apresarlo. Así, de aquella circunstancia algo accidental ha nacido este libro, expresión provisional de una nueva imagen del universo, con todas las deficiencias inevitables en un primer ensayo—bien lo sé—incompleto y seguramente no exento de contradicciones. Contiene, sin embargo, según mi convicción, la fórmula irrefutable de un pensamiento que, lo repito, no podrá ser combatido una vez que haya sido expresado.

El tema estricto es, pues, el análisis de la decadencia de la cultura occidental. Pero mi propósito es exponer toda una filosofía, con su método característico—que habrá de hacer aquí sus pruebas—consistente en una morfología comparativa de la historia universal. El trabajo se divide naturalmente en dos partes. La primera, «Forma y realidad», parte del *lenguaje de formas* que nos hablan las grandes culturas, intenta penetrar hasta las últimas raíces de sus orígenes y establece así los fundamentos de una simbólica. La segunda, «Perspectivas de la historia universal», parte de *los hechos de la vida real* y, analizando la práctica histórica de la humanidad superior, intenta extraer la quintaesencia de la experiencia histórica, base que nos permite predecir la forma de nuestro futuro.

Los cuadros siguientes presentan una sinopsis de los resultados a que llega esta investigación. También podrán servirle al lector para hacerse una idea de la fecundidad y alcance del nuevo método.

7. LA «ILUSTRACION». FE EN LA [illegible] TURALEZA». «RELIGION RACIONAL».

Los Sutras, Sankhya, Buda, Upanishads posteriores.	Sofistas del siglo 5. Sócrates († 399). Demócrito († 360).	Mutazilitas. Sufismo. Nazzam, Alkindi (hacia 830).	Sensualistas ingleses (Locke) Enciclopedistas franceses (Voltaire); Rousseau.

CUADRO II. ÉPOCAS «CORRESPONDIENTES» DEL ARTE

	CULTURA EGIPCIA	*CULTURA ANTIGUA*	*CULTURA ARABE*	*CULTURA OCCIDENTAL*

PERIODO PREVIO: CAOS DE FORMAS EXPRESIVAS EN UNA HUMANIDAD PRIMITIVA. SIMBOLISMO MISTICO E IMITACION INGENUA.

INFLUENCIA:	Los tinitas. *3400—3000* —	Epoca miceniana *1600—1100* del arte egipcio posterior (época de Minos), del arte babilonio posterior (Asia menor).	Epoca persa seleucídica *500—0* del arte antiguo posterior (helenístico), del arte indio posterior (¿indoiránico?).	Epoca merovingio-carolingia *500—900* del arte árabe posterior (árabe-bizantino).

CULTURA: HISTORIA DE UN ESTILO QUE DA FORMA A TODA LA REALIDAD EXTERNA. LENGUAJE DE FORMAS LLENO DE LA MAS PROFUNDA NECESIDAD SIMBOLICA.

I. PERIODO PRIMITIVO: ORNAMENTACION Y ARQUITECTURA COMO EXPRESION ELEMENTAL DEL SENTIMIENTO COSMICO JUVENIL. («LOS PRIMITIVOS»).

CIVILIZACION: LA EXISTENCIA NO TIENE FORMA INTERIOR. EL ARTE DE LA GRAN URBE ES UNA COSTUMBRE, UN LUJO, UN DEPORTE, UN EXCITANTE. LOS ESTILOS SE PONEN DE MODA Y VARIAN RAPIDAMENTE (REHABILITACIONES, INVENTOS CAPRICHOSOS, IMITACIONES); YA NO TIENEN CONTENIDO SIMBOLICO.

1.° **«ARTE MODERNO». «PROBLEMAS» ARTISTICOS. ENSAYOS QUE SE PROPONEN DAR FORMA A LA CONCIENCIA COSMOPOLITA Y EXCITARLA. LA MUSICA, LA ARQUITECTURA Y LA PINTURA SE CONVIERTEN EN OFICIOS.**

Epoca de los Hycsos. Se conserva sólo en Creta: Arte de Minos.	Helenismo. Arte de Pergamo (teatralidad). Estilos de la pintura helenística (verista, extraño, subjetivo). Arquitectura ostentosa de la época de los diádocos.	Dinastías de los sultanes en los siglos *9/10*. Florece el arte hispano-siciliano. Samarra.	Siglo *19/20*. Liszt, Berlioz, Wágner. El impresionismo, desde Constable hasta Leibl y Manet. Arquitectura americana.

2.° **FIN DE LA EVOLUCION DE LA FORMA. LA ORNAMENTACION Y LA ARQUITECTURA CARECEN DE SENTIDO; SON VACUAS, ARTIFICIOSAS, AMONTONADAS. IMITACION DE MOTIVOS ARCAICOS Y EXOTICOS.**

18.ª dinastía: *1580—1350*. El templo de Dehr el Bari. El coloso de Memnon. Arte de Knossos y Amarna.	Epoca romana. *100* a. J. C.—*100* p. J. C. Amontonamiento de los tres órdenes: Foros, teatros (el Coliseo), Arcos de triunfo.	Epoca de los Seld-chukas, desde *1050*. «Arte de Oriente» durante las Cruzadas.	Desde *2000*.

3.° **FINAL. FORMACION DE UN REPERTORIO DE FORMAS RIGIDAS. OSTENTACION CESAREA DE MATERIALES Y DE MASAS. OFICIOS PROVINCIANOS.**

19.ª dinastía: *1350—1205*. Edificios gigantescos de Luxor, Karnak y Abydos. Arte diminuto. **(Plástica bestiaria, tejidos, armas.)**	Desde Trajano hasta Aureliano. Foros gigantescos. Termas. Columnatas. Columnas triunfales. Arte romano provinciano. **(Cerámica, estatuas, armas.)**	Epoca mongólica, desde *1250*. Edificios gigantescos, por ejemplo, en India. Oficios orientales. **(Tapices, armas, objetos.)**	

*12.*ª dinastía (*2000—1788*): Poder central absoluto. Nobleza cortesana y financiera: Amenemhet, Sesostris.	La Polis (Absolutismo del Demos). Política de Agora. Nacimiento del tribunado. Temístocles, Pericles.	Período Chun-Tsiu («Primavera y otoño»), *590—480*. Siete grandes potencias. Formas distinguidas perfectas (*li*).	Antiguo régimen. Rococó. Nobleza cortesana (Versailles) y política de gabinete. Habsburgo y Borbón. Luis XIV. Federico el Grande.

CAPITULO PRIMERO

EL SENTIDO DE LOS NUMEROS

I (1)

Ante todo es necesario definir algunos conceptos fundamentales, que empleo aquí en un sentido riguroso y en parte nuevo. Su contenido metafísico irá manifestándose por sí mismo en el curso de la exposición; pero tienen que quedar desde un principio definidos sin ambigüedades.

La distinción popular, corriente también en la filosofía entre ser y devenir, no expresa adecuadamente lo esencial de la oposición a que se refiere. Un devenir infinito—actuar, «actualidad»—puede concebirse también como un estado y por lo tanto subsumirse en el ser; sirvan de ejemplos los conceptos físicos de velocidad uniforme, de estado de movimiento, o la representación fundamental de la teoría cinética de los gases. En cambio cabe distinguir—con Goethe—el *producirse* y el *producto* (2) como últimos elementos de lo que está absolutamente dado en la conciencia y con la conciencia. En todo caso, si se pone en duda la posibilidad de reducir a conceptos abstractos los últimos fundamentos de lo humano, el *sentimiento* muy claro y preciso, de donde brota esa oposición fundamental, que toca a los extremos límites de la conciencia, es el elemento más primario que podemos alcanzar.

---

(1) Véase también parte II, cap. I (al principio).

(2) [Estos términos traducen imperfectamente las palabras alemanas «das Werden und das Gewordene», que significan literalmente: el devenir y lo devenido. Se trata de manifestar la oposición entre una actuación continua transformadora y un resultado estático, definitivo, rígido de esa actuación. Según los casos, emplearemos unos u otros términos para traducir las mismas palabras alemanas.—*N. del T.*]

De aquí se sigue con necesidad que el producto siempre implica un producirse y no viceversa.

Distingo, además, con las denominaciones de *lo propio* y *lo extraño* dos hechos primarios de la conciencia, cuyo sentido comprende todo hombre que se halle en el estado de vigilia—no en el ensueño—con inmediata certidumbre interna, sin que pueda aclararse más por medio de una definición. El elemento de lo extraño se halla siempre en cierta relación con el hecho primario que designa la voz *sensibilidad* —mundo sensible—. La potencia expresiva de los grandes filósofos se ha esforzado repetidas veces por aprehender rigurosamente esa relación, empleando concepciones esquemáticas semiintuitivas: fenómeno y cosa en sí, mundo como voluntad y representación, yo y no yo. Pero tal propósito excede de seguro las posibilidades del conocimiento humano exacto. Igualmente el hecho primario que llamamos *sentimiento*—mundo interior—contiene el elemento de lo propio de una manera cuya rigurosa concepción permanece inasequible a los métodos del pensamiento abstracto.

Designo con las palabras *alma* y *mundo* una oposición *que es idéntica a la conciencia vigilante y puramente humana.* Hay grados en la claridad y agudeza de esta oposición, es decir, hay grados en la *espiritualidad* de la conciencia vigilante, desde la sensibilidad intelectiva de los hombres primitivos y del niño, que a pesar de ser nebulosa tiene a veces una claridad que llega a lo profundo—a este grado pertenecen los momentos de inspiración religiosa y artística, que en las épocas decadentes se hacen cada vez más raros—hasta la máxima agudeza de la conciencia vigilante, en pura intelección; por ejemplo, el pensamiento de Kant y Napoleón. En este estado, la oposición entre el alma y el mundo se convierte en la oposición entre sujeto y objeto. Esta *estructura elemental* de la conciencia vigilante es un hecho inmediatamente cierto, inasequible al análisis conceptual. Y esos dos elementos, separables sólo por el lenguaje y, en cierto modo, artificialmente, existen siempre uno con otro, uno por otro, y se presentan

siempre en unidad, en totalidad, sin que nada justifique el prejuicio gnoseológico del idealista y del realista nativos, que sostienen, el uno, que el alma es lo primario, la «causa»—así dicen—del mundo, y el otro, que el mundo es la del alma. En los sistemas filosóficos gravita el acento unas veces sobre el alma, otras sobre el mundo; pero esta diferencia no tiene mas que una importancia biográfica que caracteriza la personalidad del autor.

Si aplicamos los conceptos del producirse y del producto a esta estructura de la conciencia vigilante, considerada como la tensa contraposición de dos términos, recibirá la palabra vida un sentido que se acerca mucho al de la voz «producirse». Cabe decir que el producirse y el producto constituyen la forma en que el hecho y el resultado de la vida se presentan ante la conciencia vigilante. La vida propia, progrediente, en constante ejecutividad, es representada en la conciencia vigilante—mientras dura el estado de vigilia—por el elemento del devenir—*este hecho se llama el presente*—, y tanto la vida como todo devenir en general poseen la enigmática *nota de dirección*, que el hombre ha intentado fijar e interpretar en vano en todos los idiomas superiores por medio de la palabra *tiempo* y los problemas que se conexionan con ella. De aquí se sigue una profunda relación que une *el producto (lo rígido) con la muerte.*

Si el alma—tal como la sentimos, no tal como nos la imaginamos o representamos—la llamamos *posibilidad*, y al mundo, en cambio, *realidad*, expresiones de cuyo sentido no nos deja duda unsentimiento íntimo, nos aparecerá la vida como *la forma en que la posibilidad se realiza.* Con referencia a la nota de dirección, la posibilidad se llama *futuro;* lo realizado, *pasado.* La realización misma, centro y sentido de la vida, llevará el nombre de *presente.* «Alma» es lo que está realizándose; «mundo», lo realizado; «vida», la realización. Las expresiones momento, duración, evolución, contenido de la vida, destino, extensión, fin, término, plenitud y vacío de la vida, reciben así una significación esencial para cuanto digamos

en adelante, sobre todo para la inteligencia de los fenómenos históricos.

Por último, las palabras *historia* y *naturaleza* se emplean aquí, como ya hemos dicho, en un sentido muy preciso no usado hasta ahora. Significan los modos *posibles* de reducir el conjunto de lo consciente, el producirse y el producto, la vida y lo vivido, a una *imagen cósmica* uniforme, espiritualizada y bien ordenada, imagen que será histórica o naturalista, según sea el producirse o el producto, la dirección o la extensión—«el tiempo» o «el espacio»—el que predomine y dé forma a la impresión indivisible. *Pero no se trata aquí de una alternativa* entre dos posibilidades, sino de una *escala* infinitamente rica y variada. Hay infinitas formas posibles del «mundo exterior», reflejo y testimonio de la propia existencia; y esas formas posibles constituyen una escala, cuyos dos extremos son *una intuición puramente orgánica* y *una intuición puramente mecánica del mundo*. El hombre primitivo—tal como nos imaginamos su conciencia vigilante—y el niño—tal como recordamos nuestra infancia—no poseen todavía ninguna de esas posibilidades estructuradas con suficiente claridad. La condición de esta superior conciencia del mundo es, en primer término, el *lenguaje*, y no un lenguaje humano cualquiera, sino un *idioma culto* que para el hombre primitivo no existe aún, y para el niño, aunque existe, no está a su alcance. Dicho de otro modo: ninguno de los dos posee todavía un pensamiento claro y distinto; vislumbra algo, pero no tiene un conocimiento real de la historia y de la naturaleza, en cuyo nexo su propia existencia aparece incluída; no tiene *cultura*.

Este término importantísimo recibe aquí un sentido determinado, altamente significativo, que va implícito en todo lo que hemos de decir en adelante. Refiriéndome a las palabras «posibilidad» y «realidad», con que ya he designado antes el alma y el mundo, distinguiré ahora la cultura *posible* y la cultura *real*, es decir, la cultura como *idea de la existencia—general o particular*—y la cultura como el *cuerpo de esa idea*, como el conjunto de su expresión sensible en el espacio: actos

y opiniones, religión y Estado, artes y ciencias, pueblos y ciudades, formas económicas y sociales, idiomas, derechos, costumbres, caracteres, rostros y trajes. La *historia* es—en íntima afinidad con la vida, con el devenir—*la realización de la cultura posible* (1).

Debemos añadir que estas nociones fundamentales son en gran parte incomunicables por conceptos, definiciones y demostraciones. En su sentido más profundo han de ser sentidas, vividas, intuídas. Existe una gran diferencia—rara vez apreciada—entre *vivir una cosa* y *conocer una cosa,* entre la certeza inmediata, que proporcionan las varias clases de intuición—iluminación, inspiración, visión artística, experiencia de la vida, golpe de vista del entendido en hombres, «fantasía sensible exacta» de Goethe—y los resultados de la experiencia intelectual y de la técnica experimental. Para comunicar aquélla, sirven la comparación, la imagen, el símbolo; para comunicar éstos, sirven la fórmula, la ley, el esquema. El objeto del conocimiento es lo producido, o, mejor dicho, el acto del conocimiento, una vez verificado, es para el espíritu humano—como demostraremos—idéntico al objeto. Pero el producirse mismo sólo puede ser vivido, sentido en una aprehensión profunda e inefable. He aquí el fundamento de eso que llamamos experiencia de la vida, conocimiento de los hombres. Comprender la historia es como conocer a los hombres, en el más alto sentido de la palabra. La pura imagen histórica no es visible sino para quien la mira con esa mirada que penetra en lo íntimo de las almas y que nada tiene que ver con los medios del conocimiento estudiados en la *Crítica de la razón pura.* El mecanismo de una imagen naturalista, v. g., el mundo de Newton y de Kant, se conoce, se concibe, se analiza, se reduce a leyes y ecuaciones, y, finalmente, a un sistema. El organismo de una pura imagen histórica, v. g., el mundo de Plotino, Dante y Bruno, se intuye, se

(1) Véase sobre el concepto del hombre sin historia, parte II, capítulo I, núm. 11.

vive internamente, se aprehende como forma y símbolo y se reproduce por último en concepciones poéticas y artísticas. La «naturaleza viviente» de Goethe es una imagen *histórica* del mundo (1).

2

Para hacer ver cómo un alma intenta realizarse en la imagen del mundo que la circunda; para mostrar hasta qué punto la cultura realizada es expresión y copia de una idea de la existencia humana, tomaré por ejemplo el *número*, elemento que la matemática recibe pura y simplemente para poder constituirse. Y elijo el número porque la matemática, ciencia que pocos pueden penetrar en toda su profundidad, ocupa un puesto peculiar entre todas las creaciones del espíritu. Es una ciencia de estilo riguroso, como la lógica, pero más amplia y mucho más rica de contenido; es un verdadero arte, que puede ponerse al lado de la plástica y de la música, porque, como éstas, ha menester una inspiración directriz y amplias convenciones formales para su desarrollo; es, por último, una metafísica de primer orden, como lo demuestran Platón, y sobre todo Leibnitz. El desarrollo de la filosofía se ha verificado hasta ahora en íntima unión con una matemática *correspondiente*. El *número* es el símbolo de la necesidad causal. Contiene, como el concepto de Dios, el último sentido del universo, considerado como naturaleza. Por eso puede decirse que la existencia de los números es un misterio, y el pensamiento religioso de todas las culturas ha afirmado siempre esta impresión (2).

Así como todo producirse tiene la nota primaria de *dirección*—irreversibilidad—, así también todo producto tiene la nota de *extensión*, de tal suerte que no parece posible distinguir sin artificio el sentido de estas palabras. El enigma

(1) Y con un «horizonte *biológico*». Véase parte II, cap. I, núm. 7
(2) Véase parte II, cap. III, núm. 15.

propio de lo producido y por lo tanto de lo extenso—en el espacio y la materia—se manifiesta en el tipo del número *matemático*, que se opone al número *cronológico*. En la esencia del número matemático hay el propósito de una *limitación mecánica*. El número tiene en esto gran afinidad con la *palabra*, la cual—como concepto, esto es, captando, o como signo, esto es, dibujando—limita igualmente las impresiones del mundo. Lo más hondo aquí resulta siempre inaprehensible e inexplicable. El número *real* con que trabaja el matemático, el *signo numérico, exactamente representado, hablado y escrito* —cifra, fórmula, guarismo, figura—es ya, como la palabra pensada, dicha, escrita, un símbolo óptico, sensible y comunicable, una cosa que la visión interna y externa puede captar y en la que aparece realizada la limitación. El origen de los números se parece al origen del mito. El hombre primitivo considera las confusas impresiones de la naturaleza—«lo extraño»—como deidades, *numina*, y las conjura, limitándolas por medio de un *nombre*. De igual manera los números sirven para circunscribir y, por lo tanto, conjurar las impresiones de la naturaleza. Por medio de los nombres y de los números, la inteligencia humana adquiere poder sobre el mundo. El idioma de signos de una matemática y la gramática de una lengua hablada tienen, en último término, la misma estructura. La lógica es siempre una especie de matemática y viceversa. Por eso, en todos los actos de la intelección humana que están relacionados con el número matemático—medir, contar, dibujar, pesar, ordenar, dividir (1)—existe la tendencia a limitar la extensión, tendencia que igualmente se manifiesta en sentido verbal por las formas de la demostración, la conclusión, la proposición, el sistema. Actos de esta índole, de que apenas nos damos cuenta, son los que hacen que para la conciencia humana vigilante haya objetos determinados por números de orden, propiedades, relaciones, lo singular,

(1) Entre éstos hay que poner también el acto de «pensar en dinero». Véase parte II, cap. V, núm. 3.

unidad y pluralidad, una estructura, en suma, del universo, que el hombre siente como necesaria e invariable y que llama «naturaleza» y que «conoce» como tal. La *naturaleza* es lo *numerable*. La historia es el conjunto de lo que no tiene relación con la matemática. De aquí la certeza matemática de las leyes naturales y la admirable concepción de Galileo, que la naturaleza está *scritta in lingua matemática;* de aquí el hecho, subrayado por Kant, de que la física exacta llega exactamente adonde llegue la posibilidad de aplicar los métodos matemáticos.

En el número, como *signo de la total limitación extensiva*, reside, pues, como lo comprendió Pitágoras, o quien fuera, con la íntima certidumbre de una sublime intuición religiosa, la *esencia* de todo lo real, esto es, de lo producido, de lo conocido y, al mismo tiempo, limitado. Mas no debe confundirse la matemática, considerada como la facultad de pensar prácticamente los números, con el concepto mucho más estrecho de la matemática como *teoría* de los números desarrollada en forma hablada o escrita. Ni la matemática escrita ni la filosofía explicada en libros teóricos representan todo el caudal de intuiciones y pensamientos matemáticos y filosóficos que atesora una cultura. Hay otras muchas maneras de dar forma perceptible al sentimiento que sirve de fundamento a los números. Al comienzo de toda cultura aparece un estilo arcaico, que no sólo en el primitivo arte helénico hubiera debido llamarse geométrico. Un rasgo común, netamente matemático, se encuentra sucesivamente en ese estilo antiguo del siglo X, en el estilo de los templos de la cuarta dinastía de Egipto, con su absoluto predominio de la línea y del ángulo rectos, en los relieves de los sarcófagos cristianos primitivos y en la construcción y ornamentación románica. Toda línea, toda figura do hombre o animal, con su tendencia no imitativa, manifiesta aquí un pensamiento místico de los números, que está en inmediata relación con el misterio de la muerte —de lo rígido—.

Las catedrales góticas y los templos dóricos son *matemática*

petrificada. Cierto que Pitágoras concibió científicamente el número «antiguo» como principio de un orden universal de las cosas *palpables*, como *medida* o *magnitud.* Pero justamente entonces se manifiesta también el número como ordenamiento estético de unidades sensibles y corpóreas; y ello sucede en el canon riguroso de la estatua y en el orden dórico de las columnas. Todas las artes mayores son modos de limitación y tienen el mismo carácter significativo que los números. Basta recordar el problema del espacio en la pintura. Un gran talento matemático puede muy bien, sin ciencia, llegar a ser productivo y adquirir plena conciencia de sí mismo. Ante el poderoso sentido de los números que revelan la distribución del espacio en las Pirámides, la técnica de la construcción, de la irrigación, de la administración, y no hablemos del calendario egipcio, durante el Antiguo Imperio, nadie se atreverá a pensar que el nivel de la matemática egipcia esté exactamente representado por el insignificante «Libro de cuentas de Amés», escrito en la época del Nuevo Imperio. Los naturales de Australia, cuyo desarrollo espiritual corresponde al estadio del hombre primitivo, poseen un instinto matemático o, lo que es lo mismo, un pensar numérico que no ha llegado a hacerse comunicable por palabras y signos, pero que, en lo que se refiere a la interpretación de la espacialidad pura, supera con mucho al de los griegos. Han inventado el bumerang, cuyos efectos nos permiten suponer en esos salvajes una familiaridad sentimental con cierta índole de números que nosotros incluiríamos en las regiones del análisis geométrico superior. *Correspondiendo* a esto—en virtud de un nexo que más adelante explicaremos—, poseen un ceremonial complicadísimo y un léxico de gradaciones tan sutiles para expresar los grados de parentesco, como no se encuentra en ninguna otra cultura, ni aun en las más elevadas. En cambio, los griegos, en la época de su florecimiento, en el siglo de Pericles, no tenían sentido ni del ceremonial en la vida pública ni de la soledad; todo lo cual se ajusta muy exactamente a la matemática euclidiana. Lo contrario sucede en la época del barroco, que

vió aparecer a un tiempo mismo el análisis del espacio, la corte del rey Sol y un sistema político basado en los parentescos dinásticos.

Así, el estilo de un alma halla su expresión en un mundo numérico; mas no solamente en la concepción científica del mismo.

3

De aquí se sigue una circunstancia decisiva que ha permanecido oculta hasta ahora para los mismos matemáticos. *No hay ni puede haber número en sí*. Hay varios mundos numéricos porque hay varias culturas. Encontramos diferentes tipos de pensamiento matemático y, por tanto, diferentes tipos de número; uno indio, otro árabe, otro antiguo, otro occidental. Cada uno es radicalmente propio y único; cada uno es la expresión de un sentimiento del universo; cada uno es un símbolo, cuya validez está exactamente limitada aún en lo científico; cada uno es principio de un ordenamiento de lo producido, en que se refleja lo más profundo de un alma única, centro de una cultura única. Hay, por lo tanto, más de una matemática. Pues no cabe duda que la estructura interna de la geometría euclidiana es completamente distinta de la cartesiana; el análisis de Arquímedes es muy diferente del de Gauss, no sólo por lo que toca al lenguaje de las formas, al propósito y a los medios, sino sobre todo por la raíz profunda, por el sentido primario del número, cuya evolución científica expone. Ese número, esa peculiar intuición del límite que en el número se hace sensible con evidencia absoluta, la naturaleza entera, por lo tanto, el mundo extenso, cuya imagen surge de esa limitación y que no admite ser tratado mas que por una sola especie de matemática; todo eso nos habla no de humanidad universal, sino siempre y en todo caso de una determinada índole humana.

El estilo de una matemática naciente depende, pues, de la cultura en que arraiga, de los hombres que la construyen.

El espíritu puede desplegar científicamente las posibilidades de esa cultura; puede concebirlas y llegar en su tratamiento a la máxima madurez; pero le es totalmente imposible modificarlas. En las primeras formas de la ornamentación antigua y de la arquitectura gótica estaba ya realizada la idea de la geometría euclidiana y del cálculo infinitesimal, muchos siglos antes de que naciese el primer matemático de esas culturas.

El momento en que comienza la comprensión del número y del idioma se caracteriza por una profunda experiencia íntima, verdadero *despertar del yo*, que de un niño hace un hombre, un miembro de una cultura. A partir de este momento existen para la conciencia vigilante objetos, esto es, cosas limitadas y bien distintas por su número y su especie. A partir de este momento, existen propiedades bien determinables, conceptos, un nexo causal, un *sistema* del mundo circundante, una *forma del mundo, leyes del mundo*—la ley es lo asentado en firme y, por esencia, lo limitado, lo rígido, lo sometido a números—. En este momento se produce un sentimiento súbito y casi metafísico de temor y respeto a lo que significan profundamente las palabras medir, contar, dibujar, formar.

Kant ha dividido el campo del saber humano en síntesis *a priori*—necesarias y universales—y síntesis *a posteriori*—derivadas de la experiencia—, y ha situado entre las primeras el conocimiento matemático, dando así, sin duda, una expresión abstracta a un sentimiento íntimo muy poderoso. Pero, en primer lugar, no existe una estricta separación entre ambas clases de síntesis (esto se ve muy bien en numerosos ejemplos de la alta matemática y mecánica modernas), aunque a juzgar por la procedencia del principio esa separación debiera ser rigurosa y absoluta; y, en segundo lugar, el *a priori*, sin duda una de las más geniales concepciones de toda crítica gnoseológica, es un concepto lleno de dificultades. Kant presupone en él, sin tomarse el trabajo de probarlo—prueba que por lo demás es imposible en absoluto dar—que la *forma* de toda actividad espiritual no sólo es *inmutable*, sino también *idéntica* en todos los hombres. Y a consecuencia de ello no advirtió

una circunstancia de importancia incalculable, porque, para contrastar sus pensamientos con la realidad científica, no hizo uso de otros hábitos mentales que los de su tiempo, por no decir los de su persona. Y no pudo ver que esa «validez universal» de los teoremas es en realidad harto *vacilante* e insegura. Junto a ciertos factores que sin duda alguna tienen una amplísima validez y son independientes, al parecer, por lo menos, de la cultura y del siglo a que pertenece el sujeto cognoscente, hay además en todo pensamiento una necesidad formal de muy otra índole, y a la cual el hombre se halla constreñido, no como hombre en general, sino como miembro *de una cierta cultura, con exclusión de otra cualquiera.* Hay, pues, dos muy distintas especies de *a priori*, y nadie podrá contestar nunca a la pregunta siguiente, que rebasa toda posibilidad de conocimiento: ¿Cuál es el límite entre esos dos *a priori*, si es que, en realidad, tal límite existe? Nadie hasta ahora se ha atrevido a afirmar que la constancia de las formas espirituales, considerada por todos como evidente, es una ilusión, y que en la historia hay más de un *estilo de conocimiento*. Pero recordemos que la unanimidad de pareceres en cosas que no se han presentado aún como problemáticas lo mismo puede demostrar la generalidad de una verdad que la generalidad de un error. En todo caso, había aquí una obscuridad, y lo exacto hubiera podido inferirse de la no coincidencia de todos los pensadores. Ahora bien; el verdadero *descubrimiento* consiste en comprender que esa variedad de pensamientos no procede de una imperfección del espíritu humano, no obedece al carácter provisional y fragmentario del conocimiento, no es un defecto, en suma, sino el resultado forzoso de una necesidad histórica, la necesidad de un sino. Lo más hondo, lo último que el hombre puede conocer no ha de derivarse de la constancia, sino de la variedad y de la lógica *orgánica* de esta variedad. *La morfología comparativa de las formas del conocimiento* es un problema que aun le queda por resolver al pensamiento occidental.

4

Si la matemática fuese una mera ciencia, como la astronomía o la mineralogía, podríamos definir su objeto. Pero nadie ha podido ni puede dar esa definición. En vano aplicaremos nosotros, los occidentales, nuestro propio concepto científico del número, violentamente, al objeto de que se ocupaban los matemáticos de Atenas y Bagdad; es lo cierto que el tema, el propósito y el método de la ciencia que en estas ciudades llevaba el mismo nombre, eran muy diferentes de los de nuestra matemática. *No hay una matemática; hay muchas matemáticas.* Lo que llamamos historia «de la» matemática, supuesta realización progresiva de un ideal único e inmutable, es, en realidad, si damos de lado a la engañosa imagen de la historia superficial, una *pluralidad* de procesos cerrados en sí, independientes, un nacimiento repetido de distintos y nuevos mundos de la forma, que son incorporados, luego transfigurados y, por último, analizados hasta sus elementos finales, un brote puramente orgánico, de *duración* fija, una florescencia, una madurez, una decadencia, una muerte. No nos engañemos. El espíritu antiguo creó su matemática casi de la nada. El espíritu occidental, histórico, había *aprendido* la matemática antigua, y la poseía—aunque sólo exteriormente y sin incorporarla a su intimidad—; hubo, pues, de crear la suya modificando y mejorando, al parecer, pero en realidad aniquilando la matemática euclidiana, que no le era adecuada. Pitágoras llevó a cabo lo primero; Descartes, lo segundo. Pero los dos actos son, en lo profundo, *idénticos*.

La afinidad entre el lenguaje formal de una matemática y el de las artes mayores de la misma época (1) no admite, pues, ninguna duda. El sentimiento vital de los pensadores y de los artistas es muy distinto; pero los medios de que dispone su

(1) E igualmente del derecho y del dinero. Véase parte II, cap. I, núm. 13, y cap. V, núm. 4.

conciencia vigilante para expresarse son, en su interioridad, de identica forma. El sentimiento de la forma en el escultor, pintor y músico es esencialmente matemático. El análisis geométrico y la geometría proyectiva del siglo XVII revelan una ordenación espiritual de un universo infinito; es la misma que la música de esa época quiere evocar, aprehender, realizar con su armonía derivada del arte del bajo cifrado, verdadera geometría del espacio musical; la misma también que su hermana, la pintura al óleo, quiere realizar mediante un principio de perspectiva — conocido sólo *en Occidente*—, que es como la geometría sentimental del espacio plástico. Esto es lo que Goethe llamaba la *idea*. *La forma de la idea puede intuirse inmediatamente en lo sensible;* pero la ciencia no es intuición, sino observación y análisis. Mas la matemática traspasa los linderos de la observación y del análisis y, en sus momentos supremos, procede por intuición, no por abstracción. De Goethe son estas hondas palabras: «El matemático no es perfecto sino cuando siente la *belleza de la verdad.*» Bien se comprende aquí que el enigma del número está muy próximo al misterio de la forma artística. El matemático genial tiene su puesto junto a los grandes maestros de la fuga, del cincel y del pincel, que aspiran también a comunicar, a realizar, a revestir de simbolos ese gran orden de todas las cosas que el hombre vulgar de cada cultura lleva en sí sin poseerlo realmente. Así, el reino de los números es, como el de las armonías, el de las líneas y el de los colores, una reproducción de la forma cósmica. Por eso la voz «creador» significa en la matemática algo más que en las simples ciencias. Newton, Gauss, Riemann fueron naturalezas artísticas. Léanse sus obras y se verá que sus grandes concepciones les vinieron de repente. «Un matemático — decía el viejo Weierstrass — que no tenga también algo de poeta no será nunca un matemático completo.»

La matemática, pues, es *también un arte*. Tiene su estilo y sus períodos. No es, como el lego cree — y también el filósofo, en tanto que juzga como lego —, de inmutable substancia, sino que está sometida, como todo arte, a cambios imperceptibles,

de época en época. No debiera estudiarse la evolución de las artes mayores sin conceder a la matemática una mirada, que de seguro no sería infructuosa. Nunca se han investigado al detalle las relaciones harto profundas que existen entre las variaciones de la teoría musical y el análisis del infinito; y, sin embargo, la estética habría sacado más fruto de estos estudios que de todas las investigaciones «psicológicas». Una historia de los instrumentos musicales daría sin duda resultados de gran importancia, si se hiciese, no desde el punto de vista técnico (producción del sonido), como es lo corriente, sino partiendo de los últimos fundamentos espirituales en que radica la aspiración al colorido y al efecto sonoros. El deseo de llenar el espacio de infinitas sonoridades, deseo que se intensifica hasta el punto de convertirse en angustioso y anhelante, ha producido las dos familias predominantes de los instrumentos musicales modernos: la de teclado—órgano, piano—y la de cuerda, por oposición a la lira, cítara, caramillo y siringa antiguos y al laúd árabe. Esas dos familias, sea cual fuere su procedencia técnica, responden a un espíritu musical, que se forma en el norte germanocelta, entre Irlanda, el Weser y el Sena. El órgano y el clavicordio proceden seguramente de Inglaterra. Los instrumentos de cuerda reciben su forma definitiva en la Italia del norte, entre 1480 y 1530. El órgano se ha desarrollado principalmente en Alemania hasta convertirse en el instrumento *que domina el espacio*, en ese gigantesco aparato que no tiene semejante en toda la historia de la música. El arte de Bach y su tiempo es enteramente el análisis de un inmenso mundo de sonoridades. De igual manera el hecho de que los instrumentos de cuerda y de viento no se toquen solos, sino por grupos de igual timbre, según las distintas alturas de la voz humana (cuarteto de cuerda, instrumentos de madera, grupo de trompas) corresponde adecuadamente a la íntima estructura del pensamiento matemático occidental y no a la de la matemática antigua; de suerte que la historia de la orquesta moderna, con sus invenciones de nuevos instrumentos y sus transformaciones

de los más viejos, es, en realidad, la historia de un universo sonoro que podría describirse muy bien con expresiones tomadas del análisis superior.

5

El círculo de los pitagóricos, hacia 540, llegó a la concepción de que *el número es la esencia de todas las cosas.* Esto no es, como suele decirse, «un gran paso en el desarrollo de la matemática». Es más aún: es propiamente el orto de una matemática nueva, creada en las profundidades del alma «antigua», teoría consciente de sí misma, que ya se había anunciado en problemas metafísicos y en tendencias de la forma artística. Es una nueva matemática, como la de los egipcios, que nunca fué escrita, y como la de la cultura babilónica, con sus formas algebraico-astronómicas y sus sistemas de coordenadas eclípticas. Pero la matemática egipcia y la matemática babilónica, que vinieron al mundo en una hora grande de la historia, estaban ya muertas hacía mucho tiempo cuando nació la matemática griega. Esta, que en lo esencial llega a su conclusión en el siglo II antes de Jesucristo, acabó por desaparecer también del mundo, aun cuando semeja perdurar todavía en nuestras denominaciones. Más tarde fué substituída por la matemática árabe. Lo que conocemos de la matemática alejandrina nos permite suponer que le precedió un gran movimiento, cuyo centro debió de estar en las escuelas persas y babilónicas, como Edessa, Seleucia y Ctesifon. Esta matemática prealejandrina no ejerció influencia sobre el espíritu antiguo, a no ser por algunos pequeños detalles. Los matemáticos de Alejandría, aunque tienen nombres griegos—como Zenodoro, que estudió las figuras isoperimétricas; Sereno, que investigó las propiedades de un haz de radiaciones armónicas en el espacio; Hypsicles, que introdujo la división caldea del círculo y, sobre todo, Diofanto—son todos, seguramente, arameos, y sus tratados representan una pequeña parte de una literatura escrita prin-

cipalmente en lengua siria (1). Esta matemática llegó a su plenitud en la ciencia árabe-islámica, y cuando ésta, a su vez, hubo muerto, surgió mucho después, en un nuevo suelo, una nueva creación, la matemática occidental, la matemática *nuestra*, la que nosotros, con extraña ceguera, consideramos como única matemática, como la cima y remate de una evolución de dos mil años, pero que, en verdad, casi ha cumplido ya su tiempo, prefijado para ella tan rigurosamente como para las anteriores.

La afirmación de que el número es la esencia de todas las cosas *aprensibles por los sentidos* sigue siendo la más valiosa proposición de la matemática antigua. En ella, el número se define como medida, expresando así el sentimiento cósmico de un alma apasionadamente entregada al *ahora* y al *aquí*. Medir, en este sentido, significa medir algo próximo y corpóreo. Pensemos en la obra que compendia todo el arte antiguo: la estatua de un hombre desnudo. Lo más esencial y significativo de la existencia, el ethos de la vida, se halla ahí íntegramente expresado en los planos, medidas y proporciones sensibles de las partes. El concepto pitagórico de la armonía numérica, aunque deducido acaso de una música que no conocía la polifonía ni la armonía y que, a juzgar por la forma de sus instrumentos, buscaba un sonido único, pastoso y casi corpóreo, parece enteramente forjado para ideal de esa plástica. La piedra labrada no es una cosa sino en cuanto posee límites bien calculados, una forma bien medida; es lo que es, porque el cincel del artista le ha dado ese su ser; de otra suerte sería un *caos*, algo no realizado aún y, por lo pronto, nada. Este sentimiento, trasladado a lo grande, es el que crea el *cosmos*, en oposición al caos, el mundo exterior del alma «antigua», el orden armónico de todas las cosas singulares, limitadas, de palpable presencia. La suma de esas cosas es justamente el *mundo entero*. Lo que media entre las cosas, el espacio cósmico, en el cual nosotros los occidentales ponemos todo el *pathos* de un

(1) Véase parte II, cap. II, núm. 18, y cap. III, núm. 3.

símbolo magno, es para los griegos la nada, τὸ μὴ ὄν (1). Para el antiguo, extensión significa cuerpo; para nosotros, espacio, como función del cual nos «aparecen» las cosas. Desde este punto de vista se llega acaso a descifrar el concepto más profundo de la metafísica antigua, el ἄπειρον (2) de Anaximandro. Esta palabra no puede traducirse a ningún idioma occidental; ἄπειρον es lo que no posee «número», en el sentido pitagórico; lo que no tiene medida, ni límite, ni por lo tanto esencia; es *lo in-menso, lo informe,* la estatua antes de surgir labrada del bloque. Esto es la ἀρχή (3), lo que a la vista es ilimitado e informe, pero que, cuando recibe límites y se individualiza, se transforma en algo: el mundo. Es la forma *a priori* del conocimiento «antiguo»; es la corporeidad en sí. En la imagen kantiana del mundo, el lugar correspondiente lo ocupa el espacio absoluto que Kant podía pensar, «excluyendo de él todas las cosas».

Ahora ya se comprenderá lo que separa unas matemáticas de otras y especialmente la «antigua» de la occidental. Para el pensamiento antiguo, para el sentimiento cósmico de los antiguos, la matemática no podía ser mas que teoría de las relaciones de magnitud, medida y figura entre cuerpos sólidos. Cuando Pitágoras, movido por ese sentimiento, halló la fórmula decisiva, era para él el número precisamente un símbolo *óptico,* no una forma en general o una relación abstracta; era el signo de la limitación de las cosas, que abarcamos con la mirada, como individuos sueltos. Toda la antigüedad, sin excepción, concibió los números como unidades de medida, magnitudes, distancias, superficies. No podía representarse otra especie de extensión. La matemática antigua es, en última instancia, *estereometría.* Cuando Euclides—que concluyó el sistema de esa matemática en el siglo III—habla de un triángulo, se refiere con íntima necesidad a la superficie límite de un cuerpo, nunca a un sistema de tres rectas secantes o a un grupo de tres puntos en el espacio de tres dimensiones. Llama

(1) [Lo que no existe.—*N. del T.*]
(2) [Lo ilimitado.—*N. del T.*]
(3) [El principio.—*N. del T.*]

a la línea «longitud sin anchura» (μῆκος ἀπλατές). En nuestra época, esta definición sería defectuosa. En la matemática antigua es excelente.

El número occidental no nace, como pensaba Kant y el mismo Helmholtz, de «la intuición *a priori* del tiempo». Es algo específicamente espacial, como ordenamiento de unidades homogéneas. El tiempo real no tiene la menor relación con las matemáticas; lo iremos viendo claramente en lo sucesivo. Los números pertenecen exclusivamente a la esfera de lo extenso. Pero hay tantas maneras posibles—y por ende necesarias—de representarse el orden de lo extenso como existen culturas. El número antiguo no es el pensamiento de relaciones espaciales, sino de unidades tangibles, limitadas *para los ojos del cuerpo.* La «antigüedad», por lo tanto—ello se sigue necesariamente—, no conoció mas que los números «naturales» —positivos enteros—que entre las muchas y muy abstractas especies numéricas de nuestra matemática occidental—sistemas complejos, hipercomplejos, no arquimédicos, etc.—no ocupan un lugar privilegiado.

Por eso la representación de los números irracionales, o como decimos nosotros, fracciones decimales infinitas, ha sido siempre irrealizable para el espíritu griego. Dice Euclides—y esto hubiera debido comprenderse mejor—que las distancias inconmensurables no se comportan *como números.* Y en realidad, si se analiza el concepto de número irracional, se ve que el concepto de *número* y el concepto de *magnitud* están en él perfectamente separados, porque los números irracionales, v. g., π, no pueden ser nunca exactamente limitados o representados por una distancia. De aquí se sigue que para el número antiguo, que es justamente límite *sensible, magnitud conclusa* y nada más, la representación, v. gr., de la relación del lado del cuadrado con la diagonal, entra en contacto con una idea numérica totalmente distinta, muy extraña al sentimiento antiguo del universo y, por lo tanto, intolerable, idea que parece próxima a descubrir el arcano de la propia existencia. Este sentimiento se expresa en un extraño mito griego,

de época posterior, según el cual el primero que sacó a la luz pública la noción de lo irracional perdió la vida en un naufragio, «porque lo inexpresable e inimaginable debe siempre permanecer oculto». Quien sienta el terror que se manifiesta en este mito—es el mismo terror que estremecía a los griegos de la época más floreciente ante la idea de ensanchar sus minúsculos Estados-ciudades, convirtiéndolos en territorios políticamente organizados; ante las perspectivas de largas calles en línea recta y avenidas interminables; ante la astronomía babilónica, con sus infinitos espacios estelares; ante la idea de salir del Mediterráneo con rumbos que ya de antiguo habían descubierto las naves egipcias y fenicias; es la misma angustia metafísica que les atenazaba al pensar en la disolución de lo tangible, lo sensible, lo presente, lo actual, con que la existencia antigua se había construído como una cerca protectora, allende la cual yacía no sabemos qué cosa inquietante, una sima, un elemento primario de ese cosmos, creado y mantenido en cierto modo artificialmente—, quien comprenda ese sentimiento, ha comprendido también el sentido más hondo del número antiguo, la *medida opuesta a lo inmenso*, y ha logrado compenetrarse con el superior ethos religioso de esa limitación. Goethe, al estudiar la naturaleza, ha conocido muy bien ese sentimiento; y así se explica su polémica, casi angustiosa, contra la matemática que, en realidad—y esto nadie todavía lo ha entendido bien—, iba dirigida instintivamente contra la matemática *no* «antigua», contra el cálculo infinitesimal, que servía de fundamento a la física de su tiempo.

El sentimiento religioso de los antiguos va condensándose en manifestaciones cada vez más expresivas, en cultos sensibles, actuales—*locales*—que corresponden a deidades euclidianas. La religión griega no conoció los *dogmas* abstractos, que flotan en los espacios mostrencos del pensamiento. El culto es al dogma pontificio como la estatua es al órgano de nuestras catedrales. La matemática euclidiana tiene sin duda algo de culto. Recuérdese la teoría secreta de los pitagóricos y la teoría de los poliedros regulares con su significación en el

esoterismo de los platónicos. Por otra parte, a esta relación entre el culto y la matemática antigua corresponde en Occidente la profunda afinidad entre el análisis del infinito, a partir de Descartes, y la dogmática de la misma época, en su progresión, que va desde las últimas decisiones de la Reforma y la Contrarreforma hasta el deísmo puro, libre de toda referencia a lo sensible. Descartes y Pascal fueron matemáticos y jansenistas. Leibnitz fué matemático y pietista. Voltaire, Lagrange y d'Alembert son contemporáneos. Para el alma antigua, el principio de lo irracional, esto es, la destrucción de la serie estatuaria de los números enteros, representantes de un orden perfecto del mundo, fué como un criminal atentado a la divinidad misma. Este sentimiento se percibe claramente en el *Timeo* de Platón. La transformación de la serie discontinua de los números en una serie continua pone en cuestión no sólo el concepto «antiguo» del número, sino hasta el concepto del mundo antiguo. Se comprende ahora que en la matemática antigua no fuesen posibles no ya el *cero como número* —refinada creación de admirable energía, que aniquila toda representación sensible y, para el alma india, que la concibió como base del sistema de posición, constituye la clave para desentrañar el sentido de la realidad—, pero ni siquiera los números *negativos*, que nosotros nos representamos sin dificultad. En efecto, no hay *magnitudes* que sean *negativas*. La expresión $-2 . -3 = +6$ ni es intuíble ni representa una magnitud. Con $+1$ termina la serie de las magnitudes.

En la representación gráfica de los números negativos (+3 +2 +1 0 −1 −2 −3) cada signo, a partir del cero, se convierte de pronto en *símbolo positivo* de algo negativo. *Significa* algo, pero ya no *es* nada. Mas el pensamiento aritmético antiguo no estaba orientado en la dirección de un acto mental como éste.

Todo lo que nace del espíritu antiguo asciende a la categoría de realidad, por medio de la limitación plástica. Lo que no puede dibujarse no es «número». Platón, Archytas y Eudoxo hablan de números superficiales y números corporales

cuando quieren expresar nuestra segunda y tercera potencia; y se comprende muy bien que no exista para ellos el concepto de potencias mayores en los números enteros. Una potencia cuarta sería un absurdo, porque el sentimiento plástico fundamental de los antiguos exigiría inmediatamente que se la imaginase como extensión material de cuatro dimensiones. Una expresión como e^{-ix}, que aparece muchas veces en nuestras fórmulas, o simplemente el signo $5^{1/2}$, que fué empleado en el siglo XIV por Nicolás Oresme, les hubiera parecido a los griegos completamente absurdo. Euclides llama lados (πλευραί) a los factores de un producto. Para investigar en números enteros la relación entre dos distancias, el antiguo cuenta por quebrados—finitos, naturalmente—. Por eso no puede manifestarse la idea del cero como número; en efecto, el cero no tiene un sentido que pueda dibujarse. Contra esto no cabe argumentar diciendo que la matemática griega constituye precisamente el «estadio primitivo» en la evolución «de la» matemática. Tal objeción lleva impreso el sello característico de nuestros hábitos mentales. Pero la matemática antigua no es un preludio; dentro del mundo que la «antigüedad» se creó a sí misma, constituye un todo perfecto, y sólo *nosotros* no lo consideramos así. La matemática babilónica y la india, construídas mucho antes que la griega, habían ya elaborado, como elementos esenciales de *su* mundo numérico, esas mismas nociones que para el sentimiento de los antiguos resultaban absurdas; y algunos pensadores griegos las conocían. *La* matemática, repetimos, es una ilusión. Un pensamiento matemático y, en general, científico, es exacto, convincente, «necesario lógicamente», cuando corresponde perfectamente al propio sentimiento de la vida. De lo contrario, es imposible, falso, absurdo, o como solemos decir nosotros con el orgullo de los espíritus históricos, «primitivo». La matemática moderna, obra maestra del espíritu occidental—«verdadera» sólo para este espíritu—le hubiera parecido a Platón una ridícula y fatigosa aberración que se aproxima, a veces, a la matemática *verdadera*, la «antigua». ¡Cuántas grandes concepciones de otras

culturas no habremos dejado perderse, por no poder acomodarlas en *nuestro* pensamiento con sus propias limitaciones o, lo que es lo mismo, por sentirlas falsas, superfluas y absurdas!

6

La matemática antigua, teoría de magnitudes intuitivas, no quiere interpretar sino los hechos del presente palpable; por lo tanto, limita su investigación y su vigencia a ejemplos próximos y pequeños. En esto la matemática antigua es perfectamente consecuente consigo misma. En cambio la matemática occidental se ha conducido con una falta de lógica, que el descubrimiento de las geometrías no euclidianas ha puesto claramente de manifiesto. Los números son formaciones intelectuales que no tienen nada de común con la percepción sensible; son formaciones del pensamiento puro (1) que poseen en sí mismas su validez abstracta. ¿Pueden aplicarse exactamente a la realidad de la percepción inteligente? He aquí un problema continuamente planteado y nunca resuelto a satisfacción. La congruencia de los sistemas matemáticos con los hechos de la experiencia diaria no tiene por de pronto nada de evidente. Según el prejuicio vulgar—que Schopenhauer comparte—, la intuición posee una evidencia matemática inmediata; y, sin embargo, la geometría euclidiana, que es idéntica *grosso modo* a la geometría popular de todos los tiempos, no coincide con la intuición sino en muy estrechos límites—en el papel—. En la intuición de remotas distancias vemos a las paralelas juntamente en el horizonte. Sobre este hecho descansa toda la perspectiva pictórica. Y, sin embargo, Kant, prescindiendo de «la matemática de lo lejano», olvido imperdonable en un pensador occidental, apela siempre a figuras pequeñas en las que, justamente por su pequeñez, no puede presentarse el problema propiamente occidental, el pro-

(1) Véase parte II, cap. I, núm. 2.

blema infinitesimal del espacio. De la misma manera Euclides, cuando quiere dar a sus axiomas certidumbre intuitiva, tiene buen cuidado de no referirse a un triángulo imposible de dibujar ni de «intuir», como, por ejemplo, el que forman el observador y dos estrellas fijas. Pero en esto procede de acuerdo con el modo de sentir antiguo; obedece a aquel terror ante lo irracional que impidió a los antiguos concebir la nada como cero, como número, excluyendo de la contemplación cósmica las relaciones inconmensurables para conservar intacto el símbolo de la medida.

Aristarco de Samos, que vivió en Alejandría entre 288 y 277, en un círculo de astrónomos relacionados sin duda alguna con las escuelas de Persia y Babilonia, bosquejó un sistema heliocéntrico (1) del universo que, al ser nuevamente descubierto por Copérnico, causó en Occidente una profunda emoción metafísica — recuérdese a Giordano Bruno — y fué como el cumplímiento de grandes presagios, la confirmación de aquel sentimiento fáustico y gótico que, en la arquitectura de las catedrales, ofrendara un sacrificio a la idea del espacio infinito. Pero las ideas de Aristarco de Samos fueron recibidas por los antiguos con una indiferencia absoluta y bien pronto —dijérase intencionadamente—olvidadas. Sus partidarios se redujeron a unos cuantos sabios, oriundos casi todos del Asia Menor. Su defensor más famoso, Seleuco (hacia 150), era natural de Seleucia, ciudad persa situada a orillas del Tigris. En realidad, el sistema de Aristarco carecía de todo valor espiritual para *aquella* cultura. Su idea fundamental hubiera sido incluso peligrosa. Y eso que se distinguía del sistema de Copérnico—nadie ha observado hasta ahora este hecho decisivo—por una variante particular, muy conforme con el sentimiento antiguo del mundo. Aristarco se representaba el Cosmos *encerrado* en una *esfera hueca,* de límites corpóreos, asequible a la mirada, en cuyo centro estaba el sistema pla-

(1) En el único tratado que se conserva de él defiende la opinión geocéntrica. Cabe, pues, sospechar que fué poco a poco aceptando una hipótesis científica de origen sirio.



netario, pensado a la manera de Copérnico. La astronomía antigua, cualquiera que fuese su modo de concebir los movimientos celestes, consideró siempre la tierra como algo distinto de los astros. La idea de que la tierra es *una estrella entre estrellas* (1), idea preparada ya por Nicolás Cusano y por Leonardo, es compatible con el sistema de Ptolomeo como con el de Copérnico. Pero la hipótesis de una esfera celeste excluía el principio del infinito, que hubiera puesto en peligro el concepto antiguo del límite sensible. No aparece, pues, en Aristarco la idea de un espacio cósmico ilimitado, que parecía imponerse inevitablemente y que el espíritu babilónico ya había concebido mucho antes. Al contrario, Arquímedes demuestra en su famoso libro del «Número de arena»—el título mismo indica que se trata de una refutación de las tendencias infinitesimales, y no, como se ha venido diciendo, de un primer paso hacia el moderno cálculo integral—que ese cuerpo estereométrico (pues no otra cosa es el cosmos de Aristarco) lleno de átomos (arena) conduce a resultados *muy grandes, pero no infinitos.* Esto es justamente la negación de todo cuanto el análisis significa *para nosotros.* El cosmos de nuestra física es la más rigurosa superación de todo límite material, como lo demuestran el continuo fracaso y la constante resurrección de las hipótesis sobre el éter cósmico, pensado materialmente, esto es, por medio de una intuición mediata. Eudoxo, Apolonio y Arquímedes, que fueron sin duda los más finos y audaces matemáticos de la antigüedad, desenvolvieron a la perfección un análisis *puramente óptico* de lo concreto, partiendo del valor que para los antiguos tenía el límite plástico y aplicando principalmente la regla y el compás. Emplearon métodos profundos y de difícil acceso para nosotros, una especie de cálculo integral, que sólo en apariencia es semejante al método de la integral definida de Leibnitz; usaron de lugares geométricos y coordenadas que son verdaderos nú-

(1) F. Strunz. *Geschichte der Naturwissenschaft im Mittelalter* [*Historia de las ciencias físicas en la Edad Media*], 1916, pág. 90.

meros y líneas definidas y no, como en Fermat y sobre todo en Descartes, relaciones innominadas del espacio, valores de puntos, relativos a su posición. Entre esos procedimientos se destaca el método exhaustivo, empleado por Arquímedes (1) en el tratado, descubierto hace poco, que dedica a Eratóstenes, aquí ya no se obtiene la cuadratura del segmento de parábola, calculando polígonos semejantes, sino rectángulos inscritos. Pero justamente esta manera tan ingeniosa y complicada de resolver el problema, fundándose en ciertas ideas geométricas de Platón, pone de manifiesto la enorme diferencia entre esta intuición y la de Pascal, por ejemplo, que se le parece superficialmente. No hay nada más opuesto al método «antiguo»—si se prescinde del concepto de la integral de Riemann—que nuestro método de las cuadraturas (que así por desgracia siguen llamándose), en donde la «superficie» se define como limitada por una función, y entonces ya ni siquiera cabe hablar de una solución por el dibujo. En este punto las dos matemáticas llegan casi a tocarse; y precisamente en este punto es donde mejor se percibe el abismo infranqueable que separa a las dos almas, de que esas dos matemáticas son la expresión.

Los números puros, cuya esencia los egipcios encerraron, por decirlo así, en el estilo cúbico de su arquitectura primitiva, con un terror profundo ante el misterio, fueron también para los helenos la clave que les descubrió el sentido de las cosas, de lo *rígido* y, por lo tanto, de lo *perecedero*. La construcción de piedra y el sistema científico niegan la vida. El número matemático, principio formal del mundo extenso, que sólo existe *por* y *para* la conciencia humana vigilante, está en relación con la *muerte* por medio del nexo causal, como el número cronológico está en relación con el devenir, con la vida, con la necesidad del sino. Iremos viendo cada vez más claramente

(1) Fué preparado por Eudoxo y usado para calcular el volumen de la pirámide y del cono. «Fué el medio que los griegos emplearon para *soslayar* el concepto vedado del infinito.» (Heiberg. *Naturwissenschaft und Mathematik im klassischen Altertum* [*Física y matemática en la antigüedad clásica*], 1912, pág. 27.)



que el origen de todas las artes mayores está en esa relación de la forma estricta matemática con el *fin* y *término* de lo orgánico, con el resto visible de lo que fué vivo, con el cadáver Ya hemos hecho notar que la ornamentación primitiva se desarrolla en los objetos y recipientes del culto funerario. *Los números son símbolos de lo transitorio.* Las formas rígidas niegan la vida. Las fórmulas y las leyes dan rigidez a la imagen de la naturaleza. Los números matan. Son las madres de Fausto, que reinan majestuosas en la soledad, «en los imperios de lo increado... configuración y transfiguración, eterno elimento del sentido eterno, envuelto en las imágenes de todas las criaturas».

Aquí coinciden Platón y Goethe en el presentimiento de un postrer misterio. Las madres, lo inasequible—las ideas de Platón—, significan las *posibilidades* de un alma colectiva, sus formas nonatas. En el mundo visible, que una necesidad íntima ordena conforme a la idea de ese alma colectiva, se realizan aquellas posibilidades en forma de cultura—cultura creadora y cultura creada—de arte, de pensamiento, de Estado, de religión. Así se explica la afinidad entre el sistema de los números y la idea del mundo en una misma cultura; y esta conexión da al sistema de los números un sentido que trasciende del mero saber y conocimiento y le confiere el valor de una intuición del universo. Por eso hay tantas matemáticas—mundos de los números—como culturas superiores. Sólo así se comprende que los grandes pensadores matemáticos, artistas plásticos de los números, hayan necesitado el auxilio de una profunda intuición religiosa para descubrir los problemas decisivos de su cultura. Tal es el sentido de la creación del número antiguo, apolíneo, por Pitágoras, *fundador de una religión* Ese mismo sentimiento primario es el que anima a Nicolás Cusano, el gran obispo de Brixen, cuando, en 1450, partiendo de la infinidad divina en la naturaleza, descubre los fundamentos del cálculo infinitesimal. Leibnitz, quien, dos siglos más tarde, fijó definitivamente el método y las características de ese cálculo, se funda sobre consideraciones pura-

mente metafísicas acerca del principio divino y su relación con la extensión infinita, para desenvolver el *analysis situs*, que es quizá la más genial interpretación del espacio puro, sin mezcla de elemento sensible y cuyas riquísimas posibilidades no han sido desarrolladas hasta el siglo XIX por Grassman, en su teoría de la extensión, y sobre todo por Riemann, que es su verdadero creador, en la simbólica de las superficies bilaterales, que representan la naturaleza de ciertas ecuaciones. Keplero y Newton fueron también almas de temple religioso y, como Platón, tuvieron clara conciencia de que, por medio de los números, habían logrado penetrar en la esencia de un orden divino del universo.

7

Suele decirse que Diofanto fué el primero que libertó a la aritmética antigua de su condición sensible y la hizo progresar, amplificándola y creando el álgebra, como teoría de las cantidades indeterminadas. Pero Diofanto no creó el álgebra, sino que la introdujo de repente en la matemática antigua que conocemos, haciendo uso de pensamientos anteriores. Para el sentimiento antiguo del mundo, el álgebra no es un progreso, sino una absoluta superación. Esto basta ya para demostrar que Diofanto no pertenece interiormente a la cultura antigua. Actúa en él un nuevo sentimiento del número o, mejor dicho, un nuevo sentimiento del límite que el número impone a la realidad. Ya no es aquel sentimiento helénico, cuya idea del límite sensible y actual dió origen a la geometría euclidiana de los cuerpos tangibles y a la plástica de la estatua desnuda. No conocemos los detalles que acompañan la formación de esta *nueva* matemática. Diofanto es un caso único en la matemática de la antigüedad posterior; tanto, que se ha pensado en influencias de la India. Pero sin duda lo que hay aquí es un influjo de aquellas escuelas árabes primitivas de la Mesopotamia, cuyos trabajos han sido tan poco estudiados, salvo

los que se refieren a temas dogmáticos. Diofanto *se propone* desarrollar ciertos pensamientos euclidianos; pero en ese desarrollo surge un nuevo sentimiento del límite—yo le llamo *mágico*—aunque sin conciencia de su oposición al concepto antiguo. Diofanto no amplifica la idea del *número como magnitud*, sino que la deshace sin darse cuenta de ello. Ningún griego hubiera podido comprender lo que es un número *indeterminado a* o un número *innominado* 3—que no son ni magnitud, ni medida, ni distancia—. Pues bien; el nuevo sentimiento del límite encarnado en estas especies numéricas está ya por lo menos latente en las reflexiones de Diofanto. El cálculo por letras, tan corriente hoy entre nosotros, la forma actual del álgebra, que ha recibido desde entonces otra nueva interpretación, fué introducida en 1591 por Vieta, en oposición notable, aunque inconsciente, al cálculo del Renacimiento, que seguía el estilo antiguo.

Diofanto vivió hacia 250 de J. C., esto es, *en el tercer siglo de la cultura árabe*. El organismo histórico de la cultura árabe ha permanecido oculto bajo las formas más aparentes y superficiales del Imperio romano y de la «Edad Media» (1). A la cultura árabe pertenece todo lo que se produjo en el territorio del futuro Islam, desde los comienzos de nuestra era. Justamente entonces despunta un nuevo sentimiento del espacio, que se manifiesta en las basílicas, los mosaicos y los relieves sepulcrales de estilo cristiano-sirio, y al mismo tiempo acaban de extinguirse los últimos rescoldos de la plástica estatuaria de Atenas. En esta época surge otra vez un *arte arcaico* y una ornamentación rigurosamente geométrica. Diocleciano establece entonces un verdadero *califato* en aquel imperio, que sólo en apariencia era romano. Entre Euclides y Diofanto median quinientos años. Otros tantos median entre Platón y Plotino, entre el último pensador—el Kant—, que remata una cultura, y el primer escolástico—el Duns Escoto—, de una cultura recién nacida.

(1) Véase parte II, cap. III.

Por primera vez nos encontramos ante el fenómeno, hasta hoy desconocido, de esos grandes individuos, cuyo nacimiento, desarrollo y decadencia constituye *la substancia propia de la historia universal*, oculta tras un velo superficial de mil confusos colores. El alma «antigua» que declina y se extingue en la inteligencia romana; aquel alma cuyo «cuerpo» es la cultura antigua, con sus obras, pensamientos, hechos y ruinas, había surgido 1100 años antes de J. C., en el territorio del mar Egeo. La cultura arábiga, que empieza a alentar en Oriente, desde Augusto, bajo el manto de la civilización antigua, tiene indudablemente su origen en la comarca que se extiende entre Armenia y la Arabia meridional, Alejandría y Ctesifón. Son expresiones de este alma nueva casi todo el arte de la época imperial, los cultos orientales, llenos de savia joven, la religión mandea y maniquea, el cristianismo y el neoplatonismo, los Foros imperiales de Roma y el Panteón, que es *la primera mezquita del mundo.*

Es cierto que en Alejandría y Antioquía se escribía en griego y aun se creía pensar en griego; pero este hecho no tiene la menor importancia, como no la tiene el que la ciencia occidental haya usado, hasta Kant, la lengua latina o que Carlomagno se figurase haber «resucitado» el Imperio romano.

Para Diofanto ya no es el número la medida y esencia de las *cosas plásticas*. En los mosaicos de Rávena el hombre ya no es *cuerpo*. Insensiblemente han ido perdiendo los términos griegos su primitiva significación. Estamos muy lejos de la καλοκἀγαθία (1) ática, de la ἀταραξία (2) y la γαλήνη (3) estoicas. Sin duda, Diofanto no conoce aún el cero y los números negativos; pero *ya* no conoce tampoco las unidades plásticas de los números pitagóricos. Por otra parte, la indeterminación de los números árabes innominados es enteramente distinta de la variabilidad regular del número occidental, que se expresa en la *función*.

(1) [Bondad y belleza.—*N. del T.*]
(2) [Tranquilidad.—*N. del T.*]
(3) [Serenidad.—*N. del T.*]

La matemática *mágica*, el álgebra, se desarrolla lógicamente, sin que conozcamos los detalles de esta evolución, sobre el estadio en que la dejara Diofanto—que ya supone un cierto desarrollo anterior—y llega a su plenitud en el siglo IX, época de los Abassidas, como lo demuestra la ciencia de Alchwarizmi y Alsidschzi. Así como la plástica ateniense se desarrolla paralelamente a la geometría euclidiana—dos manifestaciones externas de un mismo lenguaje formal—; así como el estilo fugado de la música instrumental evoluciona junto al análisis del espacio, así también al lado del álgebra nace y crece un arte mágico, el arte de los mosaicos, de los arabescos—que, desde el imperio sassánida y luego desde Bizancio, van ostentando cada vez mayor riqueza y complicación en su absurdo tejido de formas orgánicas—, el arte de los altorrelieves constantinianos con la incierta obscuridad del fondo entre las figuras libremente destacadas. El álgebra está con la aritmética antigua y con el análisis occidental en la misma relación que la basílica cupular con el templo dórico y con la catedral gótica.

No es que Diofanto haya sido un gran matemático. La mayor parte de lo que su nombre evoca no se halla en sus escritos; y lo que está en sus escritos no es seguramente todo propiedad suya. Su importancia casual obedece a que, hasta donde nuestro conocimiento alcanza, es el primero que manifiesta por modo indudable un nuevo sentimiento del número. Frente a los grandes maestros, que perfeccionan y *cierran* una matemática, como Apolonio y Arquímedes en la antigüedad, y como Gauss, Cauchy y Riemann en el Occidente, produce Diofanto la impresión de que en su idioma de fórmulas hay algo de primitivo que hasta ahora se ha solido calificar de decadente. Como primitivo habrá de ser comprendido y estimado en lo futuro, una vez que se haya verificado en el cuadro del arte antiguo la indispensable transmutación de valores, que consiste en ver que eso que se llama arte decadente y que tanto se desprecia no es sino la vacilante e insegura manifestación del sentimiento arábigo, que empezaba a

despuntar. Igual impresión de arcaísmo, de primitivismo, de inseguridad, produce la matemática de Nicolás de Oresme, obispo de Lisieux—1323-1382—, que fué el primero que empleó en Occidente coordenadas libremente elegidas y hasta potencias con exponentes quebrados. Esto supone un sentimiento del número poco claro, sin duda, todavía, pero ya inconfundible, un sentimiento totalmente distinto del antiguo y también del arábigo. Pensemos en Diofanto y al mismo tiempo en los primitivos sarcófagos cristianos de las colecciones romanas; pensemos luego en Oresme y en las estatuas góticas de las catedrales alemanas; advertiremos pronto cierta afinidad entre ambos matemáticos, cuyos pensamientos representan un *mismo* período arcaico de la inteligencia abstracta. En la época de Diofanto ya se había extinguido aquel sentimiento estereométrico, que palpitaba en la finura y elegancia suprema de un Arquímedes y que supone ya una inteligencia urbana. En aquel mundo árabe primitivo eran los hombres torpes, anhelantes, místicos. Ya no tenían aquella claridad, aquella desenvoltura de los atenienses. Eran hijos de la tierra. Habían nacido en un paisaje matutino y no, como Euclides o d'Alembert, en una gran ciudad (1). Ya nadie comprendía los profundos y complicados productos del pensamiento antiguo; se pensaban ideas nuevas, confusas, cuya organización clara, cuya concepción urbana intelectual no podía formularse aún. Tal es el estadio *gótico* de todas las culturas jóvenes. La «antigüedad» había pasado por él en la época dórica, de la cual no nos queda mas que la cerámica de estilo dipylon. Las concepciones del tiempo de Diofanto fueron desenvueltas y perfeccionadas más tarde, en el siglo IX y X, en Bagdad, por grandes maestros que no desmerecen de Platón y de Gauss.

(1) En el siglo II de J. C. cesa Alejandría de ser una gran ciudad y se transforma en un montón de casas, restos de la antigua civilización, habitadas por un pueblo de sentimientos primitivos, de otro temple, de otra alma. Véase parte II, cap. II, núm. 5.



8

La acción decisiva de Descartes, cuya Geometría vió la luz pública en 1637, *no* consistió, como suele decirse, en introducir un nuevo método o una nueva intuición en la geometría tradicional, sino en formular definitivamente una *nueva idea del número,* que se manifiesta en el hecho de haber cortado todo lazo de unión entre la geometría y la construcción óptica de las figuras, distancias medidas y mensurables. Con esto era ya un hecho el análisis del infinito. Quien estudie a fondo la obra de Descartes verá que el sistema rígido de coordenadas llamado cartesiano, representante ideal de las magnitudes mensurables, en sentido semieuclidiano, tuvo en realidad su importancia en el período anterior, en el de Oresme, por ejemplo, y que Descartes, más que perfeccionarlo, lo que hizo fué superarlo. Su contemporáneo Fermat fué el último clásico de ese sistema.

En lugar de los elementos sensibles, distancias y superficies concretas—expresión específica del sentimiento *antiguo* del límite—aparece ahora el *punto,* elemento abstracto de espacio, totalmente extraño al sentir antiguo; y el punto se caracteriza desde ahora como un grupo de números puros coordenados. Descartes deshace el concepto de la magnitud, de la dimensión sensible, transmitido por los textos antiguos y la tradición árabe, y lo substituye por el valor variable y relativo de las posiciones en el espacio. Nadie ha comprendido que esto significaba en realidad *prescindir por completo de la geometría,* que, en adelante, vive en el mundo numérico del análisis una existencia aparente, compuesta tan sólo de reminiscencias antiguas. La palabra geometría posee un sentido apolíneo indestructible. A partir de Descartes, la mal llamada «geometría nueva» es, en verdad, o un proceso sintético que determina la *posición de ciertos puntos,* por medio de ciertos números, en un espacio no necesariamente tridimensional —una «colección de puntos»—, o un proceso analítico que de-

termina ciertos números por medio de la posición de ciertos puntos. Substituir las distancias por posiciones es concebir la extensión como espacio puro, como espacio sin cuerpos.

Creo que el ejemplo clásico que mejor revela la destrucción de esa geometría óptica y finita, heredada de los antiguos, es la transformación de las funciones angulares—que fueron números de la matemática india con un sentido que apenas podemos vislumbrar—en funciones ciclométricas y su descomposición en series, que, en el campo infinito del análisis algebraico, han perdido ya hasta el más leve recuerdo de las figuras geométricas de estilo euclidiano. El número cíclico π, como la base de los logaritmos naturales e, se manifiesta por doquiera en este grupo numérico y produce relaciones que borran todo límite entre la geometría, la trigonometría y el álgebra; relaciones que no son ni aritméticas ni geométricas y ante las cuales ya nadie piensa en círculos realmente dibujados o en potencias calculables.

9

El alma antigua llegó, por medio de Pitágoras, en 540, a la concepción de *su* número apolíneo, como magnitud mensurable; asimismo el alma occidental, en una fecha que corresponde a aquélla, formuló por medio de Descartes y los de su generación—Pascal, Fermat, Desargues—la idea de un número, que nace de una tendencia apasionada, *fáustica*, hacia el infinito. El número, como *magnitud pura*, adherido a la presencia corpórea de la cosa singular, encuentra su correlato en el número como *relación pura* (1). Si es lícito definir el mundo antiguo, el cosmos—partiendo de aquella profunda necesidad de limitación visible—, como la suma calculable de las cosas materiales, podrá decirse en cambio que *nuestro* sentimiento

(1) Esto corresponde exactamente a la relación de la moneda y la partida doble en el pensamiento financiero de las dos culturas. Véase parte II, cap. V, núm. 4

del universo se ha realizado en la imagen de un espacio infinito, en el cual lo visible resulta lo condicionado, lo opuesto al absoluto, y casi como una realidad de segundo orden. Su símbolo es el concepto de *función*, concepto decisivo, que no aparece, ni vislumbrado siquiera, en ninguna otra cultura. La función no es, en modo alguno, la amplificación o desarrollo de un concepto del número recibido por tradición; es la superación completa de todo número. No sólo la geometría euclidiana, y con ésta la geometría «universal humana» fundada en la experiencia diaria, la geometría de los niños y de los indoctos, sino también la noción arquimédica del cálculo elemental, la aritmética, cesa de tener valor para la matemática verdaderamente significativa del Occidente europeo. Ya no hay mas que análisis abstracto. Para los antiguos, la geometría y la aritmética eran ciencias conclusas, integrales, de primer orden, y su método era la intuición, el contar o dibujar magnitudes; para nosotros esas disciplinas ya no son mas que instrumentos prácticos de la vida diaria. La adición y la multiplicación, los dos métodos antiguos del cálculo, hermanos gemelos de la construcción de las figuras, desaparecen por completo en la infinidad de nuestros procesos funcionales. La potencia que es, en principio, un simple signo numérico que indica un determinado grupo de multiplicaciones—productos de cantidades iguales—queda hoy completamente desligada del concepto de magnitud; el nuevo símbolo del exponente—logaritmo—empleado en formas complejas, negativas, quebradas, ha trasladado la potencia a un mundo trascendente de relaciones, que para los griegos, que no conocían sino dos potencias positivas enteras, las superficies y los volúmenes, hubiera sido completamente inaccesible—pensemos en expresiones como e^{-x}, $\sqrt[\pi]{x}$, $a^{\frac{1}{i}}$.

Las profundas creaciones que, a partir del Renacimiento, se suceden rápidamente unas a otras; los números imaginarios y complejos, introducidos por Cardán en 1550; las series infinitas. fundadas teóricamente en 1666 por el gran descubri-

miento del binomio de Newton; los logaritmos en 1610, la geometría diferencial, la integral definida de Leibnitz; la colección, como nueva unidad numérica, ya presentida por Descartes; los nuevos procesos como el de la integración indefinida, el desarrollo de las funciones en series y aun en series infinitas de otras funciones; todas estas conquistas son otras tantas victorias sobre el sentimiento popular sensible del número, que el espíritu de la nueva matemática debía superar, para poder dar cuerpo a un nuevo sentimiento del universo. No hay ejemplo de una cultura que haya manifestado tanto respeto como la occidental por los productos de otra anterior—la «antigua»—desaparecida hacía mucho tiempo y que le haya permitido tener sobre sí tan amplio influjo científico. Hemos tardado mucho en atrevernos a pensar nuestro propio pensamiento. En el fondo hemos sentido de continuo el deseo de imitar a los antiguos. Y, sin embargo, cada paso que dábamos en esa dirección nos alejaba más y más del ideal ansiado. Por eso la historia del saber occidental es la de una *progresiva emancipación* de los influjos antiguos, una liberación que ni siquiera fué deseada, sino obligada por hondas tendencias inconscientes. *Y así, la evolución de la matemática moderna aparece como una lucha sorda, larga y, al cabo, triunfante contra el concepto de magnitud* (1).

10

Los prejuicios favorables con que miramos la antigüedad nos han impedido hallar un nuevo nombre para el número propiamente occidental. El actual lenguaje de los signos matemáticos falsea los hechos y ha sido el culpable de que, aun entre los mismos matemáticos, domine la creencia de que los

(1) Lo mismo puede decirse del derecho romano (parte II, cap. I, núm. 19) y de la moneda (parte II, cap. V, núm. 4).

números son magnitudes. Y, en efecto, sobre esa suposición descansan nuestras designaciones gráficas habituales.

Pero los signos particulares, que sirven para expresar la función *(x, π, 5)*, no constituyen el número nuevo. El nuevo número occidental es *la función misma*, la función *como unidad*, como elemento, la relación variable, irreductible a límites ópticos. Y hubiera debido buscarse para él un nuevo lenguaje de fórmulas no influído en su estructura por las concepciones de la antigüedad.

Representémonos la diferencia entre dos ecuaciones—esta palabra misma no debiera comprender cosas tan heterogéneas—tales como: $3^x + 4^x = 5^x$ y $x^n + y^n = z^n$, (la ecuación del teorema de Fermat). La primera consta de varios «números antiguos»—magnitudes—. La segunda es ella misma *un* número de muy distinta especie, si bien ello permanece encubierto por la identidad de la grafía. En efecto, los signos de nuestra matemática se han formado bajo la influencia de representaciones euclidianas y arquimédicas. En la primera ecuación, el signo de igualdad define el enlace rígido de dos magnitudes determinadas, tangibles; en la segunda, representa una relación constante dentro de un grupo de variables, de tal suerte que ciertas alteraciones arrastran como consecuencia necesaria otras alteraciones. La primera ecuación se propone determinar—medir—una magnitud concreta, que se llama resultado. La segunda no tiene resultado alguno; es la copia y signo de una relación que para $n > 2$—éste es el famoso problema de Fermat—excluye valores enteros *probablemente indicables*. Un matemático griego no hubiera entendido lo que se pretende con operaciones de esta índole, cuyo fin último no es un «cálculo».

El concepto de incógnita induce a error si se aplica a las letras de la ecuación de Fermat. En la primera ecuación, en la «antigua», x es una magnitud determinada y mensurable que hay que despejar. En la segunda ecuación, la palabra «determinar» no tiene sentido alguno para *x, y, z, n;* por consiguiente, lo que se quiere no es hallar el valor de esos símbo-

los; x, y, z, n no son, pues, números, en sentido plástico, sino signos de una conexión a la cual le faltan los caracteres de magnitud, figura y univocidad; son signos de una infinidad de posibles posiciones de igual carácter que, concebidas como unidad, constituyen el verdadero número. La ecuación *toda*, expresada en una grafía que contiene, por desgracia, muchos y engañosos signos, es de hecho un número único; los signos x, y, z no son números, como no lo son los signos $+$ y $=$.

El concepto de los números irracionales, de los números propiamente antihelénicos, deshace en su fundamento mismo la noción del número concreto y determinado. A partir de este momento ya no forman estos números una serie de magnitudes crecientes, discretas, plásticas, sino un *continuo* de una dimensión, en el cual cada corte—en el sentido de Dedekind—representa «un número», aunque ya en realidad no puede dársele este nombre. Para el espíritu antiguo no hay más que un número entre el 1 y el 3; para el espíritu occidental, hay una colección infinita. Y el último resto de tangibilidad popular y antigua queda, finalmente, destruído, cuando se introducen en la matemática los números imaginarios ($\sqrt{-1} = i$) y los números complejos (de la forma general $a + bi$) que amplifican el continuo lineal y lo transforman en la noción sumamente trascendente de cuerpo numérico—conjunto de una colección de elementos homogéneos—en donde cada corte representa un plano numérico, una colección infinita de inferior «potencia», como, por ejemplo, el conjunto de todos los números reales. Estos planos numéricos que, desde Cauchy y Gauss, tienen un papel muy importante en la teoría de las funciones, son puras *creaciones del pensamiento*. En cierto modo, hubieran podido los griegos concebir el número irracional positivo, v. gr., $\sqrt{2}$, aunque sólo fuese negándolo, *excluyéndolo* de entre los números, llamándolo ἄρρητος, ἄλογος (1). Pero expresiones de la forma $x + yi$ exceden todas las posibilidades del pensamiento antiguo. La

(1) [Inexpresable, irracional.—*N. del T.*]

extensión de las leyes aritméticas a toda la esfera del complejo, dentro de la cual son continuamente aplicables, es el fundamento de la teoría de las funciones, teoría que representa en su mayor pureza la matemática occidental, porque comprende en sí todas sus partes. De esta suerte la matemática occidental se hace perfectamente aplicable al cuadro de la física *dinámica*, que se ha desenvuelto al mismo tiempo; como también la matemática antigua representa el correlato exacto de aquel mundo de cosas plásticas, que la física *estática*, desde Leucipo hasta Arquímedes, estudia en el sentido teórico y mecánico.

El siglo clásico de esta *matemática barroca*—en oposición al *estilo jónico*—es el XVIII, que empieza con los descubrimientos decisivos de Newton y Leibnitz y sigue con Euler Lagrange, Laplace, d'Alembert hasta llegar a Gauss. El desenvolvimiento de esta poderosa creación espiritual fué como un milagro. Apenas osaba nadie creer en lo que veía. Descubríanse verdades a montones, que parecían imposibles a los refinados espíritus de aquel siglo de temple escéptico. Y d'Alembert decía: *Allez en avant et la foi vous viendra*, refiriéndose a la teoría del cociente diferencial. En efecto, la lógica misma parecía formular oposición; todos los supuestos descansaban, en apariencia, sobre errores; y, sin embargo, se llegó a buen término.

Este siglo, en la sublime embriaguez de aquellas formas saturadas de espíritu y ocultas a los ojos del cuerpo—pues junto a esos grandes maestros del análisis hay que poner también a Bach, Gluck, Haydn, Mozart—; este siglo, en el cual un pequeño círculo de espíritus selectos y profundos, de donde Goethe y Kant permanecieron excluídos, vivía entre los más refinados descubrimientos y las más audaces combinaciones formales, corresponde por su contenido exactamente a la época más plena del jónico, a la época de Eudoxo y Archytas (450-350)—y debemos añadir también Fidias, Policleto, Alkamenes y los edificios del Acrópolis—, en la cual el mundo de la matemática y de la plástica antiguas brilló con todo el esplendor de sus posibilidades y llegó a su final apogeo.

Ahora ya podemos comprender la elemental oposición entre el alma antigua y el alma occidental. No hay nada más íntimamente distinto en toda la historia de la humanidad superior. Y justamente porque los extremos se tocan, porque acaso las oposiciones arranquen de un fondo común, sepultado en las más profundas capas de la vida, siente el alma occidental, fáustica, esa anhelante aspiración hacia el ideal del alma apolínea, que es la única que el alma occidental ha amado, envidiándole la fuerza con que se entregaba al presente puro.

II

Ya hemos hecho notar que en el hombre primitivo y en el niño hay un momento de la vida interior en que súbitamente nace el yo; y entonces es cuando comprenden ambos el fenómeno del número, entonces es cuando, de pronto, poseen un mundo circundante, y lo refieren al yo.

Cuando la mirada atónita del hombre primitivo ve destacarse en grandes rasgos, sobre el caos de las impresiones, ese mundo naciente de la extensión; cuando la oposición profunda, irreductible, entre ese mundo exterior y el mundo interior ha dado forma y dirección a la vida vigilante, entonces despierta también el *sentimiento primario del anhelo*, en ese alma, que súbitamente se da cuenta de su soledad. Es el anhelo hacia el término del devenir, hacia la plenitud y realización de todas las posibilidades internas; el alma aspira a desenvolver la idea de su propia existencia. Es el anhelo del niño, penetrando a raudales en la conciencia clara, como sentimiento de una irresistible dirección, y que más tarde viene a situarse ante el espíritu viril, como *enigma del tiempo*, enigma inquietante, seductor, insoluble. Las palabras pasado y futuro han adquirido ahora de pronto un sentido fatídico.

Pero ese anhelo, que nace de la riqueza y beatitud de la vida interna, es al mismo tiempo, en los más hondos repliegues de cada alma, *terror*. Así como todo producirse camina

hacia un producto, en el que *concluye* y remata, así también el sentimiento primario del producirse, el anhelo, está en contacto con el otro sentimiento de lo ya producido, el terror. En el presente, sentimos fluir la vida; en el pretérito, yace lo transitorio. Esta es la raíz del eterno terror a lo irrevocable, a lo ya conseguido, a lo definitivo, a lo perecedero, al mundo mismo, como cosa realizada, en donde con el límite del nacimiento queda marcado también el de la muerte; terror al instante en que la posibilidad sea realidad, en que la vida se cumpla y termine, en que la conciencia llegue a su *fin*. Es ese profundo terror cósmico que embarga el alma del niño y que no abandona nunca al gran hombre, creyente, poeta, artista, en su infinita soledad; terror a las potencias extrañas, que, inmensas y amenazadoras, irrumpen en el naciente mundo en forma de fenómenos naturales. La voluntad de intelección que hay en el hombre siente la dirección, implícita en todo proceso productivo, como un elemento extraño y hostil, en su inflexibilidad—*irreversibilidad*—; y para conjurar lo eternamente incomprensible le aplica un nombre. La dirección es algo extraño que transforma el futuro en pasado y le da al tiempo, en oposición al espacio, esa contradictoria inquietud, esa ambigüedad dolorosa que ningún hombre de valía deja nunca de sentir.

El terror cósmico es sin duda alguna el *más creador* de todos los sentimientos primarios. El hombre le debe las más plenas y profundas formas y figuras, no sólo de la vida interior consciente, sino también de su reflejo en los innumerables productos de la cultura externa. Como una melodía recóndita, que no todos pueden oír, insinúase el terror en el lenguaje de formas que habla toda verdadera obra artística, toda filosofía íntima, toda acción importante; y asimismo—aunque perceptible para muy pocos—se manifiesta también en los grandes problemas de toda matemática. Sólo el hombre que interiormente es ya cadáver, el habitante de las grandes urbes postrimeras, la Babilonia de Hammurabi, la Alejandría de los Ptolomeos, el Bagdad del mundo islámico, el París y el Berlín

de hoy; sólo el puro sofista intelectual, el sensualista, el darwinista, pierde o niega ese terror, interponiendo entre sí y lo extraño una «concepción científica del mundo» sin arcanos ni misterios.

Así como el anhelo se refiere a ese algo incomprensible, cuyas mil formas cambiantes, inaprensibles, más bien se ocultan que se expresan en la palabra tiempo, así el sentimiento primario del terror se manifiesta por medio de los símbolos de la *extensión*, símbolos espirituales, comprensibles, susceptibles de recibir una configuración. De esta suerte, en la conciencia vigilante de cada cultura aparecen, distintas en cada una, las formas contrapuestas de tiempo y espacio, dirección y extensión, sirviendo aquéllas de fundamento a éstas como el producirse sirve de fundamento al producto—pues también el anhelo es base del terror, se transforma en terror y no viceversa—. Aquéllas están substraídas a la potencia del espíritu; éstas quedan rendidas a su servicio. Aquéllas son sólo para *vivir;* éstas sólo para *conocer*. «Temer y amar a Dios», he aquí la expresión cristiana que manifiesta el sentido contrapuesto de ambos sentimientos cósmicos.

En el alma de la humanidad primitiva, como también en la del niño, surge el impulso, el afán de conjurar, vencer, aplacar—«conocer»—ese elemento de las potencias extrañas, que irremisiblemente actúa en todo lo extenso, *en* el espacio y *por* el espacio. Conjurar, vencer, aplacar, «conocer», es en el fondo lo mismo. *Conocer a Dios* significa, en la mística de todas las edades primitivas, conjurarlo, inclinarlo a nuestro favor, *apropiárnoslo* íntimamente. Y ello se consigue por medio de la palabra, del «nombre» con que se nombra, se *evoca* al *numen*, o también mediante los usos de un culto, en que reside una fuerza secreta. La forma más refinada y más poderosa de ese acto defensivo es el conocimiento de las causas, el conocimiento sistemático, la limitación por conceptos y números. Por eso el hombre no es plenamente hombre hasta que posee el *idioma*. Con irresistible necesidad, el conocimiento, que ha madurado en las palabras, convierte el caos de las *impresiones*

primarias en la «naturaleza», con sus leyes, a las que ha de *obedecer;* transforma el «mundo en sí» en «mundo para nosotros» (1). Aplaca el terror cósmico, dominando lo misterioso, convirtiéndolo en realidad *comprensible,* encadenándolo con las férreas reglas de un idioma propio, cuyas formas intelectuales quedan impresas en la realidad.

Esta es la *idea del tabu* (2), que representa un papel predominante en la vida espiritual de todos los hombres primitivos, pero cuyo contenido originario está ya tan lejos de nosotros, que la palabra resulta intraducible a los idiomas cultos. La angustia sin reposo, el sagrado temor, la profunda desesperanza, la melancolía, el odio, los obscuros deseos de aproximación, de unión, de alejamiento, todas esas emociones plenamente formadas, propias ya de las almas *maduras,* se mezclan y confunden en ese infantil estado con opaca indecisión. El doble significado de la voz conjurar, que quiere decir al mismo tiempo constreñir y suplicar, ilumina en cierto modo el sentido de ese acto místico, con el cual el hombre primitivo hace «tabu» lo extraño y lo temible. El temeroso respeto ante lo que no depende de él, ante lo que se impone, ante lo legal, ante las potencias extrañas del mundo, *es el origen de toda forma elemental.* En los primeros tiempos se manifiesta por medio de la ornamentación, de las ceremonias y los ritos complicados, de las rigurosas disposiciones de costumbres primitivas. Pero en la cumbre de las grandes culturas esas producciones, aunque no han perdido interiormente el sello de su origen, el carácter de conjuro, constituyen los mundos perfectos de formas que llamamos el arte, el pensamiento religioso, físico, y, *sobre todo, matemático.* El medio común a todas las almas para realizarse en el mundo, el único que todas conocen, es la *simbolización de lo extenso,* del espacio o de las

(1) La «magia de los nombres», que usan los salvajes, y la ciencia moderna, que *sojuzga* los objetos, forjando para ellos nombres, es decir, términos técnicos, son, en su forma, idénticas. Véase parte II, capítulo II, núm. 11, y cap. III, núm. 15.
(2) Véase parte II, cap. II, núm. 7.

cosas, ya en las concepciones del espacio absoluto universal de la física newtoniana, o en los espacios interiores de las catedrales góticas y mezquitas árabes, o en la infinitud atmosférica de los cuadros de Rembrandt, que volvemos a encontrar en los obscuros mundos sonoros de los cuartetos de Beethoven, o en los poliedros regulares de Euclides, o en las esculturas del Partenón, o en las Pirámides de Egipto, o en el Nirvana de Buda, o en la exquisitez y jerarquía de las costumbres cortesanas bajo Sesostris, Justiniano I y Luis XIV, o, por último, en la idea de Dios de un Esquilo, Plotino, Dante, o en la energía de la técnica actual, que circunda y apresa, como en una red, el globo terráqueo.

12

Volvamos a la matemática. El punto de partida de toda actividad productiva, en la cultura antigua, fué, como vimos, la ordenación de las cosas, en tanto que son presentes, abarcables, mensurables, contables. El sentimiento occidental de la forma, el sentimiento gótico de un alma desmedida, llena de aspiraciones, perdida en las lejanías, prefirió, en cambio, el signo del espacio puro, inintuíble, ilimitado. No nos engañemos; estos símbolos, que fácilmente podrían aparecernos como idénticos y provistos de un valor universal, están *rigurosamente condicionados*. Nuestro espacio cósmico infinito, sobre cuya presencia, al parecer, no cabe la más mínima duda, *no* existe para el hombre antiguo; ni siquiera puede representárselo. Por otra parte, el cosmos helénico, cuya profunda incompatibilidad con nuestro modo de concebir el mundo no hubiera debido permanecer tanto tiempo ignorada, es para los helenos algo evidente. En realidad, el espacio absoluto de nuestra física es una forma que supone muchas y muy complicadas premisas tácitas, una forma que ha nacido de *nuestra* alma, como copia y expresión de ella; y sólo para la índole propia de nuestra existencia vigilante es ese espacio algo real,

necesario y natural. Los conceptos simples son siempre los más difíciles. Su simplicidad consiste justamente en que hay en ellos infinitas cosas, que no podrían expresarse y que tampoco hace falta decir, porque los hombres que pertenecen a *ese círculo* las sienten con profunda certidumbre y los extraños no pueden entenderlas por mucho que se esfuercen en lograrlo. Esto mismo puede decirse del contenido propiamente occidental que tiene la palabra espacio. Toda la matemática, desde Descartes, sirve a la interpretación teórica de ese símbolo máximo, lleno de substancia religiosa. La física, desde Galileo, no quiere otra cosa. En cambio, la matemática y la física antiguas no *conocen* en absoluto tal objeto.

También aquí han traído obscuridades peligrosas los nombres antiguos, herencia literaria de los griegos. Geometría significa arte de medir; aritmética, arte de contar. Pero la matemática occidental no tiene ya en realidad nada que ver con *esos dos* modos de limitación, y, sin embargo, no ha sabido encontrar nombres nuevos para designarse a sí misma. La palabra análisis está bien lejos de decirlo todo.

El «antiguo» comienza y concluye sus reflexiones matemáticas en el cuerpo singular y sus planos limitantes, a los cuales pertenecen indirectamente las secciones cónicas y las curvas superiores. *Nosotros*, en el fondo, no conocemos sino el elemento espacial abstracto, el punto que, sin intuición, ni medición, ni denominación posibles, representa simplemente un centro de referencia. La recta para el griego es una arista mensurable; para nosotros, un ilimitado continuo de puntos. Leibnitz da como ejemplo de su principio infinitesimal la recta, que representa el caso límite de una circunferencia de radio infinitamente grande, siendo el punto el otro caso límite. Para los griegos, el círculo es una *superficie*, y el problema consiste en reducirla a una figura conmensurable. *Por eso la cuadratura del círculo fué el problema límite clásico, para el espíritu de los antiguos*. Les pareció que el más profundo de todos los problemas de la forma era convertir las superficies curvilíneas en rectángulos, sin variar su magnitud, y de ese modo *medirlas*

íntegramente. Para nosotros ese problema se ha transformado en un método casi insignificante, que consiste en representar el número π por medios algebraicos, sin que en ello se trate para nada de figuras geométricas.

El matemático antiguo no conoce mas que lo que ve y toca. Donde cesa la visibilidad limitada y limitante, objeto único de sus pensamientos, allí termina su ciencia. El matemático occidental, en cambio, tan pronto como se pertenece a sí mismo y se libra de los prejuicios «antiguos», se traslada a la región abstracta de una colección numérica infinita de *n*—no ya sólo de 3—dimensiones, dentro de la cual su geometría—pues todavía sigue llamándola así—puede y aun casi siempre debe prescindir de todo auxilio intuitivo. Cuando el antiguo recurre al arte para expresar su sentimiento de la forma, le da al cuerpo humano, en danzas y luchas, en mármoles y bronces, un porte tal que sea capaz de contener en sus planos y contornos el máximum de medida y de sentido. En cambio, el verdadero artista occidental cierra los ojos y se pierde en un abismo de músicas incorpóreas, cuyas armonías y polifonías evocan puros fantasmas del más allá, regiones que trascienden de toda posibilidad óptica. Pensemos en lo que un escultor ateniense y un contrapuntista septentrional entienden por *figura* y tendremos la oposición de los dos mundos, de las dos matemáticas. Los matemáticos griegos emplean la palabra σῶμα en el sentido de cuerpo. Por otra parte, la terminología jurídica usa del mismo vocablo para designar la persona por oposición a la cosa: σώματα και πράγματα, *personæ et res.*

Por eso el número antiguo, entero, material, busca involuntariamente una relación que lo una con el nacimiento del hombre corpóreo, del σωμα. El número 1 es apenas considerado como número real. Es la ἀρχή, la materia prima de la serie numérica, el origen de todos los números verdaderamente tales, y por lo mismo el origen de toda magnitud, de toda medida, de toda cosa real. Su signo fué, en la sociedad de los pitagóricos—no importa el tiempo en que ello ocurriera—, el

símbolo del seno materno, del origen de la vida. El 2, primer número *propiamente tal*, que duplica el 1, entró por ello en relación con el principio viril y su signo era una imitación del falo. El *sagrado tres* de los pitagóricos, por último, designaba el acto de la unión del varón con la hembra, el acto de la generación—fácilmente puede comprenderse la interpretación erótica de los dos *únicos* procesos a que el antiguo daba valor, el aumento de magnitudes y la producción de magnitudes, la adición y la multiplicación—, y su signo era la reunión de los dos primeros. Desde ese punto de vista se comprende claramente el *mito*, que ya hemos referido, del criminal descubrimiento del número irracional. El irracional, o, según nuestro modo de expresarnos, el uso de los decimales infinitos, viene a destruir el orden genético, el orden corpóreo-orgánico, instituído por los dioses. No hay duda de que la reforma que los pitagóricos introdujeron en la religión antigua consistió en rehabilitar el viejísimo culto de Demeter. Demeter es pariente de Gaia, la tierra madre. Existe una profunda relación entre su culto y esa concepción sublime de los números.

Así, la antigüedad hubo de ser, por una necesidad íntima, la cultura de lo *pequeño*. El alma apolínea había intentado conjurar el sentido de las cosas con el principio del límite *visible;* su «tabu» se aplicó a la presencia inmediata, a la proximidad de lo extraño. Lo que pasaba lejos y raudo, lo que no era visible, no existía para ella. El griego, como el romano, sacrificaba a los dioses de la comarca en donde se encontraba; las demás deidades desaparecían de su horizonte visual. La lengua griega *no tiene palabra para designar el espacio*—habremos de perseguir continuamente el profundo sentido simbólico de tales fenómenos lingüísticos—, e igualmente le faltaba al griego el sentimiento—¡tan nuestro!—del paisaje, de los amplios horizontes, de los panoramas, de las perspectivas lejanía y nubes. Faltábale también el concepto de la patria, que se extiende a lo lejos y comprende una gran nación. La *patria*, para el hombre antiguo, es el territorio que su vista abarca desde la torre de su ciudad natal. Lo que haya tras

esos límites ópticos de un átomo político es el extranjero y hasta el enemigo. Aquí comienza ya el terror de la existencia antigua; y así se explica la tremenda animosidad con que se aniquilaron unas a otras aquellas minúsculas ciudades. La *Polis* es la más pequeña de todas las formas de Estado imaginables; su política es la política de la proximidad, muy en oposición a nuestra diplomacia, que es la política de lo ilimitado. El templo antiguo, que podía abarcarse de *una* mirada, es el tipo más pequeño de todos los edificios clásicos. La Geometría, desde Archytas hasta Euclides—y lo mismo le sucede por su influjo a la geometría de nuestras escuelas—, trata de figuras y cuerpos pequeños y manejables; por eso justamente ignoró las dificultades que surgen al considerar figuras de dimensiones astronómicas, que no siempre admiten la aplicación de la geometría euclidiana (1). De otra suerte, el espíritu ático, tan fino, hubiera quizá vislumbrado algo del problema de las geometrías no euclidianas; en efecto, las objeciones contra el axioma de las paralelas (2), cuya expresión incierta y, sin embargo, imposible de perfeccionar, produjo bien pronto escándalo, andaban cerca del descubrimiento decisivo. Así como el sentir antiguo se entregaba con evidente espontaneidad al pensamiento de lo próximo y pequeño, así también nuestro modo de pensar prefiere con igual evidencia el infinito, aquello que trasciende de toda capacidad óptica. Las perspectivas matemáticas que el occidente ha descubierto o aprendido han sido todas, con profunda necesidad, traducidas al idioma de las formas infinitesimales, aun antes de descubrirse propiamente el cálculo diferencial. El álgebra árabe, la trigonometría india, la mecánica antigua, han sido incorporadas

---

(1) En la astronomía moderna comienzan a aplicarse las geometrías no euclidianas. La hipótesis de un espacio curvo ilimitado, pero finito, ocupado por el sistema estelar con un diámetro igual a unos 470 millones de diámetros terrestres, conduciría a la hipótesis de otro sol, simétrico al que vemos y que nos aparecería como estrella de mediana magnitud.

(2) Que por un punto no es posible trazar más que una sola paralela a una recta; esta proposición no puede demostrarse.

al análisis. Las «más evidentes» proposiciones del cálculo elemental—v. gr. $2 + 2 = 4$—si se consideran desde puntos de vista analíticos, se transforman en problemas, cuya solución deberá lograrse en la teoría de los grupos y en muchos casos aun no ha sido lograda—cosa que a Platón y su tiempo le hubiera parecido una locura y prueba patente de una falta total de disposiciones matemáticas.

En cierto modo cabe tratar la geometría como álgebra o el álgebra como geometría; esto es, cabe prescindir de la visión o imponerla. Lo primero es lo que nosotros hemos hecho; lo segundo, lo que hicieron los griegos. Arquímedes, que en su admirable cálculo de la espiral toca a ciertos hechos generales que sirven de fundamento al método leibnitziano de la integral definida, subordina su método a principios estereométricos; y un estudio superficial encontraría en ese método un sentido muy moderno. Un indio que estudiase ese mismo problema de la espiral llegaría con toda evidencia a una fórmula trigonométrica—o cosa parecida (1).

13

De la oposición fundamental entre los números antiguos y los números occidentales se deriva otra oposición igualmente profunda: la de las relaciones que median entre los elementos de cada uno de esos mundos numéricos. La relación entre *magnitudes* se llama *proporción;* la relación entre *relaciones* constituye la esencia de la *función*. Pero las palabras proporción y función rebasan los límites de la matemática y tienen un sentido muy importante en la técnica de las dos artes correspondientes: plástica y música. Prescindiendo de lo que la proporción significa en la distribución de *cada* estatua, individualmente considerada, puede decirse que las obras de arte

(1) Es imposible determinar hoy en la matemática india, que conocemos, lo que procede de los tiempos más remotos anteriores a Buda,

típicamente antiguas, estatuas, relieves, frescos, permiten siempre una *ampliación* o una *reducción* de las proporciones. En cambio estas palabras carecen de sentido para la música. Recordemos el arte de las piedras preciosas, cuyos objetos eran esencialmente reducciones de motivos en tamaño natural. En la teoría de las funciones, el concepto de *transformación de grupos* tiene una importancia decisiva; y cualquier músico puede comprobar fácilmente que en las teorías modernas de la composición hay una parte esencial constituída por formaciones análogas. Bastará citar una de las formas instrumentales más finas del siglo XVIII, el «tema con varazioni».

La proporción supone la constancia de los elementos; la transformación, en cambio, su variabilidad. Comparemos en este punto los teoremas de congruencia, en Euclides—cuya demostración descansa de hecho sobre la proporción actualmente dada 1 : 1—, con la deducción moderna de esos mismos teoremas, merced a las funciones angulares.

14

La *construcción*—que en su más amplio sentido comprende todos los métodos de la aritmética elemental—es el alfa y omega de la matemática antigua; consiste en producir ante nosotros una figura única bien visible. El compás es el cincel de esta segunda arte plástica. En cambio, en las investigaciones de la teoría de las funciones, que buscan como resultado no una magnitud, sino la discusión de posibilidades generales, formales, el método de trabajo puede caracterizarse como una especie de composición, íntimamente emparentada con la composición musical. Un gran número de conceptos musicales podrían aplicarse inmediatamente a ciertas operaciones analíticas de la física—modalidad, tono, frase, cromatismo y otros—, y cabe preguntar si muchas relaciones no ganarían en claridad aceptando estos nombres.

Toda *construcción* afirma, toda *operación* niega la aparien-

cia visible; aquélla labra lo dado ante los ojos, ésta lo analiza y descompone. Así surge otra nueva oposición entre las dos modalidades del método matemático. La antigua matemática de lo pequeño consideraba el *caso singular* concreto, resolvía el problema *determinado*, verificaba la construcción *particular*. En cambio la matemática de lo infinito estudia *clases enteras* de posibilidades formales, *grupos* de funciones, operaciones, ecuaciones y curvas, y no las estudia en vista de cierto resultado sino con respecto a su realización. Hace ya dos siglos —y apenas se dan cuenta de ello los matemáticos actuales— que ha surgido la *idea de una morfología general de las operaciones matemáticas*, que puede considerarse como el sentido propio de toda la matemática moderna. Revélase aquí una tendencia comprensiva de la espiritualidad occidental, que iremos notando cada vez con mayor claridad en adelante; una tendencia que es propiedad exclusiva del espíritu fáustico y de su cultura. Y no se encuentra nada parecido en ninguna otra. La mayor parte de las cuestiones de que se ocupa nuestra matemática, sus problemas más peculiares—los que corresponden a la cuadratura del círculo entre los griegos—como, por ejemplo, la investigación de los criterios de convergencia de series infinitas (Cauchy) o la transformación en funciones periódicas de las integrales elípticas y algebraicas en general (Abel, Gauss), hubieran sido para los antiguos, que buscaban como resultados magnitudes sencillas y determinadas, un juego ingenioso y algo abstruso, lo cual coincide perfectamente con el actual juicio del gran público. Nada es más impopular que la matemática moderna; y hay en esto algo de simbólico también, algo de la lejanía infinita, de la *distancia*. *Todas* las grandes obras occidentales, desde Dante hasta Parsifal, son impopulares; todas las obras antiguas, desde Homero hasta el Altar de Pergamo, son populares en grado máximo.

15

Y así, por último, el contenido del pensar numérico occidental viene a condensarse en el *clásico problema-límite de la matemática fáustica*, clave del concepto de infinito—del infinito fáustico—, concepto de difícil acceso y totalmente diferente del sentimiento que los árabes y los indios tuvieron de la infinidad. Me refiero a la *teoría del valor-límite*, ya se conciba el número, en particular, como serie infinita, como curva o como función. Este valor-límite de los modernos es la más rigurosa oposición al valor-límite de los antiguos, que hasta ahora no habíamos llamado así y que se manifiesta en el clásico problema-límite de la cuadratura del círculo. Hasta el siglo XVIII el principio de la diferencial quedó obscurecido en su significación por prejuicios euclidianos populares. A pesar de todas las precauciones que se tomen, el concepto de lo infinitamente pequeño, tal como se presenta inmediatamente a la inteligencia, tiene siempre un leve resto de la constancia antigua; siempre hay en él la *apariencia*, al menos, de una magnitud, aunque Euclides no la hubiera reconocido y admitido como tal. El cero es una constante, un número entero, en el continuo lineal, entre $+ 1$ y $- 1$. Las investigaciones analíticas de Euler han padecido notablemente porque este sabio—como muchos otros después de él—consideró las diferenciales como ceros. Sólo el concepto de *valor-límite*, explicado definitivamente por Cauchy, elimina ese resto del antiguo sentimiento numérico y convierte el cálculo infinitesimal en un sistema perfecto y limpio de contradicciones. Ya no se habla de «magnitud infinitamente pequeña», sino de «valor inferior al límite de *toda posible* magnitud finita»; y este cambio nos conduce derechamente a la concepción de un número variable, que oscila entre todas las magnitudes finitas, distintas de cero, y que por lo tanto no tiene ya la más leve sombra de magnitud. El valor-límite, en esta definitiva concepción, no es ya aquello a que los valores concretos van acercán-

dose. *Representa el acercamiento mismo—el proceso, la operación—. Ya no es un estado, sino una actividad.* Así, en el problema decisivo de la matemática occidental manifiéstase súbitamente nuestra alma como un alma *histórica* (1).

16

Eliminar de la geometría la intuición y del álgebra el concepto de magnitud, para unir luego ambas disciplinas, allende las limitaciones elementales de la construcción y del cálculo, en el edificio ingente de la teoría de las funciones, tal es la marcha que ha seguido el pensamiento numérico occidental. Así, el número antiguo, constante, ha quedado disuelto en el número variable. La geometría, *convertida* en analítica, ha deshecho todas las formas concretas. En lugar del cuerpo matemático, en cuya imagen rígida se hallan ciertos valores geométricos, el análisis ha puesto relaciones abstractas de espacio que ya no son aplicables a los hechos de las intuiciones sensibles actuales. Las formaciones ópticas de Euclides quedan reemplazadas por lugares geométricos, referidos a un sistema de coordenadas, cuyo punto de partida puede elegirse libremente. La existencia objetiva del objeto geométrico se reduce ahora a la exigencia de que no se altere aquel sistema de coordenadas durante la operación, encaminada a obtener no mediciones, sino ecuaciones. Pero entonces las coordenadas son concebidas como puros valores; no puede decirse que determinan, sino más bien que representan y substituyen la posición de los puntos, elementos abstractos de espacio. El número, el límite de la realidad concreta, no encuentra su representación simbólica en la imagen de una figura, sino en la imagen de una ecuación. La «geometría» cambia de sentido; el sistema de coordenadas desaparece como imagen, y el

(1) «La función, rectamente concebida, es la existencia pensada en actividad» (Goethe). Véase la creación del dinero fáustico, con su sentido funcional, parte II, cap. V, núm. 4.



punto es ahora ya un grupo numérico abstracto. El tránsito de la arquitectura del Renacimiento a la del barroco, que se verifica mediante las innovaciones constructivas de Miguel Angel y Vignola, es la reproducción exacta de esa evolución interior del análisis. En las fachadas de los palacios y de las iglesias, las líneas sensibles, puras, se tornan, por decirlo así, irreales. En lugar de las coordenadas claras que vemos en las columnatas florentino-romanas, con sus divisiones en cuerpos y pisos, aparecen ahora elementos infinitesimales, cuerpos fluctuantes, volutas, cartuchos y demás detalles, en agitación y movimiento continuos. La construcción desaparece bajo la riqueza del decorado, o hablando matemáticamente, de la función; columnas y pilastras, reunidas en grupos y haces, atraviesan los frontones, sin punto de reposo para los ojos, se reúnen y vuelven a dispersarse. Las superficies de los muros, techos y pisos se deshacen en la ola de estucados y ornamentos, se volatilizan y esfuman bajo los efectos de luces y colores. Pero esa luz que juguetea sobre el mundo de formas del barroco floreciente—desde Bernini en 1650 hasta el rococó de Dresde, Viena y París—se ha transformado ahora en un elemento puramente musical. La torre de Dresde es una *sinfonía*. Como la matemática, la arquitectura del siglo XVIII se desarrolla en un mundo de formas *musicales*.

17

En el desenvolvimiento de esta matemática debía llegar finalmente un momento en que no sólo los límites de los objetos geométricos artificiales, sino hasta los límites de la facultad visual, fueran sentidos como verdaderos obstáculos por la teoría y por el alma, deseosa de expresar sin tregua sus íntimas posibilidades; había de llegar un momento en que el ideal de la extensión trascendente cayera en contradicción fundamental con las limitadas posibilidades de la visión inmediata. El alma antigua, que, abandonada por completo

a la ἀταραξία platónica y estoica, afirmó siempre el valor supremo de lo sensible y que más bien *recibió* que no *dió* sus símbolos, como lo demuestra el sentido erótico de los números pitagóricos, no pudo querer nunca salirse del *ahora* y del *aquí* corpóreos. Pero si el número pitagórico se manifiesta como la esencia de las cosas singulares, *dadas* en la *naturaleza*, en cambio el número de Descartes y de los matemáticos posteriores es algo que hay que *conquistar y forzar*, una relación abstracta de dominio, independiente de toda actualidad sensible y siempre dispuesta a defender esa independencia frente a la naturaleza. La voluntad de potencia—para usar de la gran fórmula de Nietzsche—que caracteriza la actitud del alma nórdica frente a su mundo, desde el gótico primitivo de los Edda, de las catedrales, de las Cruzadas, y aun de los conquistadores wikingos y godos, va implícita en esa energía que el número occidental manifiesta frente a la intuición. Esto es «dinamismo». En la matemática apolínea el espíritu sirve a los ojos; en la matemática fáustica el espíritu vence y supera a los ojos.

Ese espacio matemático «absoluto», tan contrario al sentir antiguo, fué desde el principio—sin que la matemática por su respeto a la tradición helénica se atreviera a advertirlo—no la vaga espaciosidad de las impresiones diarias, de la pintura corriente, de la intuición apriorística kantiana, tan unívoca y cierta en apariencia, sino una pura abstracción, el postulado ideal, irrealizable, de un alma a quien cada vez la satisfacía menos la sensibilidad, como medio de expresión, y que acabó al fin por separarse de ella con apasionada violencia. Era el despertar de la *visión interna*.

Sólo entonces pudieron sentir algunos profundos pensadores que la geometría euclidiana, *única exacta* para la visión ingenua de todos los tiempos, no es mas que una *hipótesis*, si se la considera desde ese superior punto de vista; una hipótesis, cuya validez exclusiva, frente a otras especies de geometrías, inaccesibles también a la intuición, no puede nunca demostrarse, como sabemos, a ciencia cierta desde Gauss. La

proposición central de esa geometría, el axioma euclidiano de las paralelas, es una *afirmación* que puede substituirse por otras—v. gr., que por un punto no pasa ninguna, o pasan dos, o pasan muchas paralelas a una recta—que conducen todas a sistemas geométricos tridimensionales sin contradicción, que pueden usarse en la física y sobre todo en la astronomía y a veces son preferibles al euclidiano.

La simple exigencia del espacio sin límites—que no debe confundirse con el espacio infinito, pues desde Riemann tenemos una teoría de los espacios ilimitados, aunque no infinitos, a causa de su curvatura—contradice el carácter de toda intuición inmediata, que depende de resistencias luminosas, esto es, de límites materiales. Pero cabe pensar principios abstractos de limitación que, en un sentido novísimo, superen las posibilidades de la limitación óptica. Para el que mira al fondo de las cosas, existe ya en la geometría cartesiana la tendencia a trascender de las tres dimensiones del espacio *vivido*, considerándolas como una limitación innecesaria para el simbolismo de los números. Y aun cuando hasta 1800 no llegó la representación de los espacios *pluridimensionales*—mejor hubiera sido emplear otra palabra—a constituir una base amplia para el pensamiento analítico, sin embargo, el primer paso había sido dado en el momento en que las potencias, o más propiamente los logaritmos, quedaron libres de su primitiva relación con superficies y cuerpos realizables en la intuición sensible, y, empleando exponentes irracionales y complejos, entraron en el terreno de las funciones, como valores de relación, de índole totalmente general. El que pueda seguir este razonamiento comprenderá que el tránsito de la representación a^3, como máximum natural, a la expresión a^n suprime ya la necesidad incondicional de un espacio de tres dimensiones.

Cuando el elemento de espacio, el punto, hubo perdido su último carácter óptico de intersección de coordenadas en un sistema intuitivo, quedando definido como grupo de tres números independientes, ya no había realmente obstáculo algu-

no que se opusiera a substituir el número 3 por el número general *n*. El concepto de dimensión queda aquí totalmente invertido. Ya las dimensiones no significan los números que miden las propiedades ópticas de un punto con respecto a su posición en un sistema. Ahora las dimensiones, en cantidad ilimitada, representan propiedades perfectamente abstractas de un grupo numérico. Este grupo numérico—de *n* elementos independientes ordenados—es la *imagen* del punto; se *llama* un punto. Una ecuación lógicamente derivada de ese punto se llama *plano;* es la *imagen* de un plano. El conjunto de todos los puntos de *n* dimensiones se llama *espacio* de *n* dimensiones (1). En estos mundos trascendentes del espacio, que ya no están en referencia a sensibilidad alguna, de cualquier especie que ésta sea, reinan relaciones que el análisis habrá de descubrir y que se hallan en constante concordancia con los resultados de la física experimental. Esta espacialidad de orden superior constituye un símbolo, que es propiedad íntegra y única del espíritu occidental. Sólo este espíritu ha intentado y ha logrado evocar lo producido, lo extenso en *estas* formas, conjurar, forzar y por tanto «conocer» lo extraño por *este* modo de incorporación—recuérdese el concepto de «tabú». Sólo en esta esfera del pensamiento numérico, accesible a muy escasos hombres, aparecen, con el carácter de realidad, formaciones tales como los sistemas de números hipercomplejos —v. gr., los cuaterniones del cálculo de vectores—y sobre todo signos incomprensibles, como ∞^n. Pero hay que comprender justamente que la realidad no es sólo realidad sensible y que el alma puede realizar su idea en muy otras formaciones que las imágenes de la intuición.

(1) Desde el punto de vista de la teoría de los conjuntos, un conjunto de puntos bien ordenado se llama cuerpo, sin atender al número de sus dimensiones; un conjunto de *n*-1 dimensiones, es decir, referido a aquél, se llama superficie. La «limitación» (pared, arista) de un conjunto de puntos representa un conjunto de puntos de inferior potencia.

18

Esta grandiosa intuición de esos mundos simbólicos del espacio es la base de la noción última y conclusiva que cierra la matemática occidental: la amplificación y espiritualización de la teoría de las funciones en *teoría de los grupos*. Los grupos son conjuntos de formaciones matemáticas homogéneas, por ejemplo, la totalidad de las ecuaciones diferenciales de cierto tipo, conjuntos construídos y ordenados por modo análogo al cuerpo numérico de Dedekind. Trátase, como ve el lector, de mundos nuevos de números, que para la *visión interior* del iniciado no dejan de tener cierto aspecto sensible. Y se trata de investigar ciertos elementos de esos sistemas formales, sumamente abastractos, que con relación a un solo grupo de operaciones—de *transformaciones del sistema*—permanecen independientes de los efectos de esas operaciones, o dicho de otro modo, son invariantes. El problema general de esta matemática recibe, pues, según Klein, la forma siguiente: «Dada una multiplicidad de n dimensiones—«espacio»—y un grupo de transformaciones, investigar las formas pertenecientes a aquella multiplicidad, cuyas propiedades no sean alteradas por las transformaciones del grupo.»

En esta altísima cumbre—después de haber agotado todas sus posibilidades internas, después de haber cumplido su destino, que es ser la *copia y más pura expresión de la idea del alma fáustica*—remata la matemática occidental su evolución, en el mismo sentido en que la matemática de la cultura antigua lo hizo en el siglo III. Ambas ciencias—son las únicas cuya estructura orgánica se puede conocer ya hoy históricamente—han nacido de la concepción, por Pitágoras y Descartes, de un número enteramente nuevo; ambas han llegado con vuelo magnífico a su madurez un siglo más tarde; y ambas, tras un florecimiento de tres siglos, rematan el edificio de sus ideas, en la misma época en que la cultura, a que pertenecen, se convierte en civilización de urbe mundial. Más tarde habremos

de explicar este nexo hondamente significativo. Pero es seguro que para nosotros ya pasó la época de los *grandes matemáticos*. La labor de hoy es una labor de conservación, de afinamiento, pulimento, selección; es la labor minuciosa del talento, que se substituye a las grandes creaciones, y estos mismos caracteres tuvo la matemática alejandrina del helenismo posterior.

Un esquema histórico lo compendiará todo más claramente.

ANTIGÜEDAD	OCCIDENTE
1.º CONCEPCION DE UN NUEVO NUMERO	
Hacia 540.	Hacia 1630.
El número, magnitud.	El número, relación.
Pitagóricos.	Descartes, Fermat, Pascal; Newton, Leibnitz (1670).
(Hacia 470, victoria de la plástica sobre la pintura al fresco.)	(Hacia 1670, victoria de la música sobre la pintura al óleo.)
2.º CULMINACION DEL DESARROLLO SISTEMATICO	
450-350.	1750-1800.
Platón-Archytas-Eudoxo.	Euler-Lagrange-Laplace.
(Fidias, Praxiteles.)	(Gluck, Haydn, Mozart.)
3.º INTERIOR CONCLUSION DEL MUNDO NUMERICO	
300-250.	Después de 1800.
Euclides, Apolonio, Arquímedes.	Gauss, Cauchy, Riemann.
(Lysipo, Leochares.)	(Beethoven.)

CAPÍTULO II

EL PROBLEMA DE LA HISTORIA UNIVERSAL

I

FISIOGNOMICA Y SISTEMATICA

I

Llegamos, por fin, al punto en que nos es posible dar el paso decisivo y bosquejar un cuadro de la historia, que no dependa de la colocación accidental del espectador en cierto «presente»—el suyo—y de su cualidad de miembro interesado perteneciente a una cultura determinada, cuyas tendencias religiosas, espirituales, políticas, sociales, le inducen a disponer el material histórico en una perspectiva temporal y espacialmente condicionada, imponiendo así al proceso histórico una forma caprichosa y superficial que le es íntimamente extraña.

Lo que ha faltado hasta ahora a los historiadores es la *distancia* suficiente de su objeto. En el estudio de la naturaleza hemos llegado ya hace tiempo a obtener el necesario alejamiento. Verdad es que en este terreno era más fácil de lograr. El físico construye la imagen mecánico-causal de su mundo con espontánea evidencia, como si él mismo no formase parte de esa imagen.

Ahora bien; en el mundo de las formas históricas puede hacerse lo mismo, sólo que hasta ahora no lo hemos sabido. El orgullo de los modernos historiadores consiste en ser objetivos; con lo cual demuestran que no se dan cuenta de sus propios prejuicios. Acaso pueda decirse algún día, y se dirá,

que no hemos tenido hasta aquí una verdadera historiografía de estilo fáustico, con distancia bastante para considerar, en el panorama completo de la historia universal, el presente —que es presente sólo para una de las innumerables generaciones humanas—como algo infinitamente lejano y extraño, como una época que no pesa ni más ni menos que las demás épocas, sin aplicarle el criterio falaz de un ideal, sin referirla a sí misma, sin deseos, sin preocupaciones ni esa participación íntima y personal que la vida práctica exige; con una distancia, en suma, que, usando de las palabras de Nietzsche—aunque éste se hallaba bien lejos de poseerla—, nos permita contemplar el hecho humano desde una gran altitud y mirar hacia las culturas, incluyendo la propia, como quien mira a las cumbres de la sierra en el horizonte.

Era necesario realizar de nuevo una hazaña como la de Copérnico, un acto de liberación que negase la apariencia visible en nombre del espacio infinito, un acto como el que ya el espíritu occidental había llevado a cabo, frente a la naturaleza, cuando abandonó el sistema ptolomaico para adoptar el actual, excluyendo así de entre los factores determinantes de la forma la estancia fortuita del espectador en cierto planeta.

La historia universal puede y debe igualmente hacer caso omiso de su observatorio accidental—la Edad Moderna—. El siglo XIX nos parece infinitamente más rico e importante que el XIX antes de J. C., por ejemplo; pero también la Luna nos parece más grande que Júpiter y Saturno. Hace ya mucho tiempo que el físico está libre del prejuicio de la lejanía relativa, y el historiador sigue padeciéndolo. Nos permitimos llamar antigüedad a la cultura de los griegos, porque la referimos a nuestra edad moderna. ¿Era acaso también «antigua» para los refinados egipcios de la corte del gran Thutmosis, que habían llegado a la cúspide de su evolución histórica mil años antes de Homero? Para nosotros, los acontecimientos que se han verificado entre 1500 y 1800 en la Europa occidental constituyen el tercio más importante de «la» Historia Univer-

sal; para el historiador chino, que tiende la mirada sobre 4.000 años de historia china y juzga desde ella, resultan un breve episodio de escasa importancia y, por supuesto, sin la gravedad de los siglos de la dinastía Han, por ejemplo—206 antes de J. C. a 220 después de J. C.—, que hacen época en *su* historia universal.

Me propongo en las siguientes páginas libertar la historia de los prejuicios personales del espectador, quien, en nuestro caso, la ha convertido esencialmente en historia de un fragmento del pasado, asignándole, como término final, la situación en que casualmente se encuentra hoy Europa y valorando su evolución pretérita y futura con el criterio de los ideales e intereses públicos del momento presente.

2

¡Naturaleza e historia! (1). He aquí, una frente a otra, las dos extremas posibilidades que tiene cada hombre de ordenar la realidad circundante como imagen cósmica. Una realidad es naturaleza cuando subordina todo producirse al producto; es historia cuando subordina todo producto al producirse. Si contemplamos una realidad en su *forma memorativa* aparece a nuestros ojos el mundo de Platón, Rembrandt, Goethe, Beethoven. *Si concebimos críticamente sus elementos sensibles y actuales* aparecen los mundos de Parménides y Descartes, Newton y Kant. Conocer, en el sentido más enérgico de la palabra, es aquella experiencia íntima cuyo resultado se llama «naturaleza». Lo conocido y la naturaleza son idénticos. Lo conocido, como nos lo ha demostrado el símbolo del número matemático, es sinónimo de lo mecánicamente definido, de lo fijado una vez para siempre, de lo estatuído. La naturaleza es el *conjunto de cuanto es necesario según leyes*. No hay más leyes que las *naturales*. Ningún físico que tenga conciencia

(1) Véase pág. 90 y siguientes, y parte II, cap. I, núm. 6.

clara de su misión franqueará jamás esos límites. Su problema consiste en determinar la totalidad, el sistema bien ordenado de todas las leyes que pueden hallarse en la imagen de *su* naturaleza; más aún, que *representan* íntegramente, sin resto alguno, la imagen de su naturaleza.

En cambio, intuir—recordemos las palabras de Goethe: «Intuir debe distinguirse muy bien de mirar»—es aquella experiencia íntima que, *por el hecho mismo de verificarse, es historia.* Lo que vivimos es lo que acontece, es historia.

Todo acontecer es *singular* y no se repite nunca. Lleva consigo la nota de la dirección—del «tiempo»—de la *irreversibilidad.* Lo acontecido, que es como el producto, que se opone al producirse, y como el anquilosamiento, que se opone a la vida, pertenece irrevocablemente al pasado. La emoción correspondiente es el terror cósmico. En cambio, lo conocido es *intemporal;* no es pasado ni futuro; es absolutamente «actual» y, por lo tanto, tiene una validez perdurable. Así lo exige, en efecto, la constitución íntima de la ley natural. La ley, lo estatuído, es *antihistórico.* Excluye el *azar.* Las leyes naturales son formas de una necesidad que no admite excepciones, esto es, de una necesidad inorgánica. Ahora vemos claramente por qué la matemática, que es la ordenación de los productos, mediante el número, se aplica *siempre* a las leyes y a las causas y *sólo* a éstas.

El devenir «no tiene números». Sólo lo que carece de vida —o lo vivo, si se prescinde de su vida—puede ser contado, medido, analizado. El puro devenir, la vida, es, en este sentido, ilimitada, y trasciende del nexo causal, de la ley y de la medida. Una profunda y verdadera investigación histórica no buscará jamás leyes mecánicas; pues si lo hiciera, fallaría el concepto mismo de su propia esencia.

Pero la historia que contemplamos no es un devenir puro; es sólo una imagen, una forma del mundo, que irradia del espectador y en la cual el producirse *predomina sobre* el producto. La posibilidad de llegar en la historia a resultados científicos se basa justamente en lo que la historia contiene aún de

producto, es decir, en un defecto. Y cuanto más importante sea ese contenido, tanto más mecánica, tanto más intelectualizada, tanto más causal nos aparecerá la historia. La «naturaleza viviente» de Goethe, imagen perfectamente amatemática del mundo, poseía, a pesar de todo, tal contenido de cosa muerta y rígida, que Goethe pudo tratarla científicamente, al menos en su primer plano. Cuando ese contenido se desvanece casi por completo, cuando la historia se torna casi puro devenir, la intuición se convierte en una experiencia íntima que ya no admite otros modos manifestativos que los de la forma *artística*. El sino de los mundos, que Dante contemplaba con los ojos del espíritu, es algo que *no* hubiera podido realizar científicamente; ni Goethe lo que veía en los grandes momentos de su *Fausto*, y lo mismo cabe decir de las visiones de Plotino y Giordano Bruno, que no eran el resultado de una investigación. He aquí la causa principal de todas las discusiones sobre la estructura de la historia. Ante uno y el mismo objeto, ante una y la misma colección de hechos, cada espectador, según su índole, recibe una *impresión* distinta del conjunto, impresión inaprensible, incomunicable, que determina su pensamiento, dándole un matiz personal específico. La cantidad de producto contenido en la visión de dos hombres es siempre distinta; y esto basta para que no puedan entenderse nunca, ni sobre el tema, ni sobre el método. Pero lo que esta palabra designa es algo sobre cuya estructura nadie tiene poder; no es que uno sea peor que el otro, sino que los dos necesariamente son distintos. Otro tanto puede decirse de toda ciencia natural.

Pero atengámonos a esto: querer tratar la historia *científicamente* es, en última instancia, una contradicción. La auténtica ciencia llega hasta donde llegue la validez de los conceptos verdadero y falso. Así, la matemática; así también la *ciencia preparatoria* de la historia: colecciones, ordenamiento, distribución del material. Pero la visión histórica propiamente dicha *empieza* donde el material termina y pertenece al reino de las significaciones, donde los criterios no son ya la verdad

o falsedad, sino la hondura o mezquindad. El auténtico físico no es profundo, sino «sagaz». Sólo cuando abandona el terreno de las hipótesis metódicas y penetra en las cosas últimas puede ser profundo—pero entonces ya no es físico, sino metafísico—. La naturaleza debe ser tratada científicamente; la historia, poéticamente. El viejo Leopoldo de Ranke dijo una vez, según refieren, que el *Quintín Durward*, de Walter Scott, representa la verdadera historiografía. Y, en efecto, así es; una buena obra histórica tiene la ventaja de que el lector puede ser su propio Walter Scott.

En la otra esfera, allá donde debieran imperar los números y el saber exacto, llamó Goethe «naturaleza viviente» a la intuición inmediata del puro devenir, del puro proceso plástico; a aquello, por lo tanto, que es *historia*, en el sentido definido aquí. *Su* mundo era, pues, *ante todo*, un organismo, un ser vivo. Y se comprende que sus investigaciones, aun cuando tienen una apariencia física, no se proponen hallar números, ni leyes, ni fórmulas del nexo causal, ni, en general, analizan la realidad; son morfológicas en el más alto sentido de la palabra, y por lo mismo se advierte en ellas el propósito de no usar el método típico de la ciencia occidental—método muy opuestos al pensamiento «antiguo»—para descubrir nexos causales: el experimento y la medición, que en Goethe no se echan nunca de menos. Su estudio de la superficie terrestre es siempre geología, nunca mineralogía—que él llamaba la ciencia de las cosas muertas.

Digámoslo una vez más: no existe un límite preciso entre las dos maneras de concebir el mundo. El producirse y el producto se oponen uno a otro; pero los dos están presentes en toda clase de intelección. El que los vea intuitivamente en proceso de devenir, en trance de realizarse, está viviendo la historia; el que los analice como ya producidos y consumados está conociendo la naturaleza.

En todo hombre, en toda cultura y en todo estadio de una cultura existe cierta disposición primaria, cierta tendencia e inclinación originaria a preferir como ideal una de esas dos

formas. El hombre de Occidente es de temple sobremanera histórico (1); el antiguo no. Nosotros ponemos todo lo dado en relación con el pasado y con el futuro. La antigüedad no conocía mas realidad que el presente punctiforme. Lo demás se convertía en mito. Cada compás de nuestra música, desde Palestrina a Wágner, es para nosotros *un símbolo del devenir;* los griegos, en cambio, veían en cada estatua una imagen del presente puro. El ritmo de un cuerpo reside en la relación simultánea de sus partes; el ritmo de una fuga, en el transcurso del tiempo.

3

Los principios de *forma y ley* aparecen, pues, como los dos elementos radicales de toda construcción del universo. Una imagen del mundo es tanto más matemática y sometida a leyes y números, cuanto más hondamente lleva impresos los trazos de la naturaleza. En cambio, un mundo intuído puramente como eterno devenir posee una faz de incalculable riqueza, irreductible a sistemas numéricos. «La forma es movediza, cambiante, transitoria. La morfología o teoría de las formas es teoría de las mutaciones. La doctrina de la metamorfosis es la clave que nos permite descifrar todos los signos de la naturaleza.» Esto dice Goethe en un trozo de sus papeles póstumos. Así se diferencian, en cuanto al método, la ya citada «fantasía sensible exacta» de Goethe, que deja intacto lo viviente (2), y los procedimientos exactos, pero mortíferos, de la física moderna. El residuo que en cada imagen del mundo

(1) El antihistoricismo, como consecuencia de un punto de vista sistemático, no debe confundirse con el espíritu ahistórico. El comienzo del libro IV de «El mundo como voluntad y representación» (párrafo 53) es característico de un hombre que piensa antihistóricamente; es decir, que, por motivos teóricos, elimina y suprime la tendencia histórica que en él reside. En cambio, la naturaleza helénica es ahistórica; no *tiene* ni *conoce* la inclinación histórica»

(2) «Hay protofenómenos que no debemos perturbar ni lesionar en su divina sencillez» (Goethe).

queda del *otro* elemento, y que invevitablemente ha de quedar siempre, se presenta en la física estricta bajo el aspecto de *teorías* e *hipótesis* imprescindibles, cuyo contenido intuitivo llena y sustenta lo rígido, lo numérico, lo formulario. En la investigación histórica, ese residuo toma la forma de la *cronología*, red numérica, que siendo íntimamente extraña al devenir, no se nos aparece nunca como heterogénea a él, andamiaje de fechas y estadísticas que envuelve y penetra el mundo de las formas históricas, aunque sin la menor relación con el carácter de los números matemáticos. El número cronológico designa la realidad singular; el número matemático, la posibilidad constante. Aquél circunscribe formas y, para la pupila inteligente, dibuja los contornos de las edades y de los hechos; está *al servicio* de la historia. *Este es en sí mismo la ley* que ha de determinarse, el fin y término de la investigación. El número cronológico, como recurso de que se vale una ciencia preparatoria, está tomado de la ciencia más verdaderamente tal, de la matemática. Pero, en su aplicación y uso, se prescinde de esa propiedad. Considérese bien la diferencia entre estos dos símbolos: $12 \times 8 = 96$ y 18 de octubre de 1813. Los números están aquí empleados de dos maneras tan diferentes, como el uso de las palabras en la prosa y en la poesía.

Hay que añadir aquí otra observación (1). El producirse es siempre el fundamento del producto. Ahora bien; la historia representa una ordenación de la imagen cósmica en el sentido del producirse. Luego la historia es la forma *primitiva* del mundo, mientras que la naturaleza, en el sentido de un perfecto mecanismo, es una forma *posterior*, que sólo el hombre de culturas ya florecientes puede realizar. En realidad, el mundo obscuro de las almas primigenias, el mundo que rodea a la primitiva humanidad y del cual nos dan hoy testimonio los viejos usos y mitos religiosos, mundo orgánico, todo lleno de arbitrariedades, demonios hostiles y potencias caprichosas, es un con-

(1) Véase parte II, cap. I, núm. 6, y cap. III, núm. 51.

junto viviente, inaprensible, incalculable, agitado por enigmas y misterios. Llámesele naturaleza si se quiere; pero desde luego no es *nuestra* naturaleza, no es el reflejo rígido de un espíritu científico. Los ecos de ese mundo primitivo resuenan todavía, a veces, como un pedazo de humanidad pretérita en el alma de los niños y de los grandes artistas; ese mundo emerge, a veces, en medio de la naturaleza precisa y definida, que el espíritu urbano de las culturas adultas construye en torno al individuo con tiránica insistencia. Tal es el fundamento de la oposición tenaz—que todas las postrimerías conocen—entre la manera científica («moderna») de concebir el mundo y la manera artística («impráctica»). El hombre de los hechos y el poeta no se comprenderán nunca. He aquí por qué toda investigación histórica, que debiera siempre tener algo de infantilismo y de ensoñación, algo de aquella alma de Goethe, corre gran peligro—si aspira a ser científica—de convertirse en una mera física de la vida pública, en «materialista», como ella misma ingenuamente se ha denominado.

«Naturaleza», en su sentido exacto, es una concepción más rara de la realidad; es la manera madura, y aun quizá senil, de poseer la realidad; se presenta a las inteligencias de las grandes urbes en las postrimerías de una cultura. «Historia», en cambio, es la concepción ingenua, juvenil, la concepción más *inconsciente* y propia de toda la humanidad. Así al menos se oponen la naturaleza numerada, sin misterios, analizada y analizable de Aristóteles y Kant, de los sofistas y los darwinistas, de la física y química modernas, y la naturaleza vivida, ilimitada, emotiva, de Homero y la Edda, de los hombres del gótico y del dórico. Prescindir de esto es desconocer la esencia de toda reflexión histórica. La historia es la concepción propiamente *natural;* la naturaleza exacta, mecánica, ordenada, es, en cambio, la concepción *artificial,* que el alma forma de su mundo. A pesar de ello, o acaso por ello mismo, la física es fácil para el hombre moderno y la historia le resulta difícil.

Gérmenes de un modo mecánico de pensar el mundo, de

una inteligencia orientada hacia la limitación matemática, la distinción lógica, la ley y la causalidad, aparecen bastante temprano. Los encontramos ya en los primeros siglos de todas las culturas, si bien aun endebles, fragmentarios y ahogados en la abundancia de la conciencia religiosa. Cito el nombre de Roger Bacon. Pero pronto esas manifestaciones del pensamiento abstracto adquieren un carácter más riguroso; se advierte en ellas un tono dominador y exclusivista, que es común a todas las conquistas del espíritu, cuando viven bajo la continua amenaza de una ofensiva por parte de la naturaleza humana. Insensiblemente, el reino de la extensión y de los conceptos—pues los conceptos son en su esencia números, estructuras puramente cuantitativas—va introduciéndose en el mundo exterior del individuo, estableciendo entre las sencillas impresiones de la sensibilidad un nexo mecánico de índole causal y numérica, y sometiendo, al fin, la conciencia vigilante del hombre culto de las grandes ciudades—Tebas de Egipto, Babilonia, Benarés, Alejandría, las urbes mundiales de la Europa occidental—a tan continuada coacción del pensar naturalista, que apenas hay nadie que se atreva a contradecir el prejuicio de toda filosofía y de toda ciencia —pues *es* un verdadero prejuicio—, según el cual ese estadio del espíritu es *el* espíritu humano mismo, y su *alter ego,* la imagen *mecánica* del mundo circundante, es *el* mundo mismo. Los lógicos, como Aristóteles y Kant, han hecho predominante esta concepción; pero Platón y Goethe la refutan.

4

Conocer el mundo es, para el hombre de las culturas superiores, una verdadera necesidad, algo que se compenetra con su propia existencia, una ofrenda que cree deberse a sí mismo y a su vida. Y ya se le dé el nombre de ciencia o de filosofía, ya se admita o se rechace, con íntima certidumbre, su afinidad con la creación artística y la intuición religiosa, ese pro-

blema del conocimiento es sin duda alguna, en todo caso, siempre el mismo: consiste en exponer en toda su pureza el lenguaje formal de la imagen cósmica, imagen *prefijada* a la conciencia vigilante del individuo, y que éste, mientras no *compara*, debe considerar como «el» mundo mismo.

Ante la diferencia que existe entre la naturaleza y la historia, aparece el problema del conocimiento como un problema doble. Cada uno de los dos aspectos hablará su propio lenguaje formal, lenguaje bien distinto en todos los sentidos. Y toda imagen del mundo que tenga un carácter indeciso y vacilante—como sucede ordinariamente—podrá contenerlos a los dos en mezcla confusa, pero nunca en unidad verdadera.

Dirección y extensión. He aquí los dos caracteres fundamentales que diferencian el aspecto histórico y el naturalista del mundo. El hombre no es capaz de actualizarlos ambos simultáneamente, en el mismo instante. La palabra lejanía tiene un doble sentido bien característico. En la historia significa el *futuro;* en la naturaleza, la *distancia espacial.* Debe notarse que el materialista histórico siente el tiempo casi necesariamente como dimensión. Para el artista, en cambio, es lo contrario, como lo demuestra la poesía de todas las edades. Las lejanías panorámicas, las nubes, el horizonte, el sol poniente son impresiones que van indefectiblemente unidas al sentimiento de algo futuro. El poeta griego niega el futuro, y, por consiguiente, ni ve ni canta esas cosas. Entregado al presente, no tiene sentido mas que para lo próximo. El investigador de la naturaleza, el hombre de entendimiento productivo, en sentido propio, ya sea un experimentador como Faraday, ya un teórico como Galileo, ya un calculador como Newton, encuentra en su mundo siempre *cantidades,* nunca direcciones, y las mide, las experimenta, las ordena. La cantidad es lo único que se acomoda a la concepción por números, a la definición por causa y efecto, a la explicación por conceptos, fórmulas y leyes. Aquí acaban las posibilidades de todo conocimiento naturalista puro. Todas las leyes son conexiones cuantitativas, o, como el físico dice, todos los procesos

físicos *transcurren en el espacio.* El físico antiguo hubiera corregido esta expresión, sin alterar el hecho, pero acomodando las palabras a su sentimiento del mundo, que negaba el espacio, y hubiera dicho: todos los procesos *tienen lugar entre cuerpos.*

Pero las impresiones o aspectos históricos son irreductibles a la cantidad. Su órgano es otro. El mundo como naturaleza y el mundo como historia tienen sus *propios* modos de concepción, que conocemos muy bien y empleamos a diario, aunque hasta ahora no hayamos tenido conciencia de su oposición. En efecto, hay un *conocimiento de la naturaleza y* un *conocimiento de los hombres.* Hay la *experiencia científica* y la *experiencia de la vida.* Apúrese esta oposición hasta sus últimas consecuencias y se comprenderá lo que quiero decir.

Todas las maneras de concebir el mundo pueden, en última instancia, designarse con la palabra morfología. La *morfología de lo mecánico, de lo extenso, la ciencia que descubre y ordena las leyes naturales y los nexos causales, se llama sistemática. La morfología de lo orgánico, de la historia y de la vida, de todo lo que posee dirección y sino, se llama fisiognómica.*

5

La concepción sistemática del mundo, en Occidente, ha llegado a su apogeo en el pasado siglo, y ya ha franqueado esta cumbre. La concepción fisiognómica tiene ante sí un gran porvenir. Dentro de cien años todas las ciencias que puedan edificarse sobre el solar del Occidente europeo serán los fragmentos de una fisiognómica única y grandiosa, la fisiognómica de la humanidad. *Esto es lo que significa «la morfología de la historia universal».* En toda ciencia, tanto por su finalidad como por su material, el hombre se narra a sí mismo. La experiencia científica es un reconocimiento espiritual de sí mismo. Desde este punto de vista acabamos de tratar la matemática como un capítulo de la fisiognómica.

No nos importa precisar lo que cada matemático se *propone*. Quedan excluídos de nuestra consideración el científico como tal y los resultados a que llega y con que aumenta el caudal de la ciencia. Lo único que ahora nos importa es el matemático como hombre, cuya actividad constituye una parte de su existencia, cuya ciencia y cuyas opiniones son otros tantos gestos expresivos, por tanto, como órgano de una cultura. Por medio de él, ésta nos habla de sí misma; y él, como persona, como espíritu, por sus descubrimientos, por sus conocimientos, por sus creaciones, es un rasgo fisiognómico de esa cultura.

Toda matemática es la confesión de un alma que manifiesta a todos, por modo visible, la idea de su número, innato en su conciencia vigilante, ya como sistema científico, ya—en el caso de Egipto—como forma de una arquitectura. Lo que en la obra hay de propósito deliberado pertence al aspecto externo de la historia; pero el fondo inconsciente, el número, el estilo de su desarrollo en un mundo cerrado de formas, todo eso es expresión de la existencia, de la sangre misma. La historia de su vida, su florecimiento, su decadencia, su profunda relación con las artes plásticas, con los mitos y cultos de la misma cultura, todo eso forma parte de una morfología histórica, que se considera aún casi imposible.

La parte visible, exterior, de toda historia, tiene, pues, la misma significación que la apariencia externa de un hombre, su estatura, sus gestos, su porte, su manera de andar, de hablar, de escribir. Todas estas formas expresivas tienen un gran valor para el buen conocedor de hombres. El cuerpo, con todas sus manifestaciones, lo limitado, el producto, lo *perecedero*, es expresión del alma. Pero conocer a los hombres es asimismo conocer esos organismos humanos de estilo portentoso que llamo culturas; es interpretar sus gestos, sus ademanes, su lenguaje, sus acciones, como se interpretan las de un individuo.

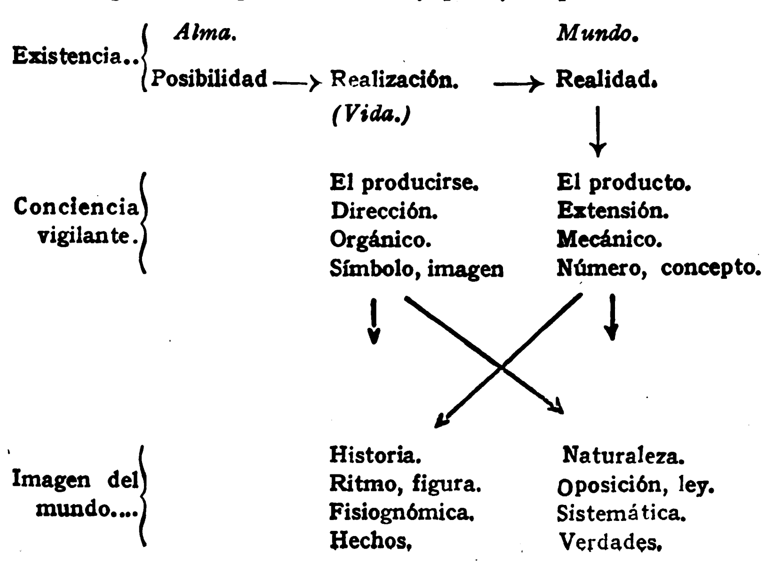
La fisiognómica descriptiva, configurativa, es el arte del retrato, trasladado a lo espiritual. Don Quijote, Wérther,

Julián Sorel, son retratos de una época. Fausto es el retrato de toda una cultura. Para el físico, cuya ciencia es una morfología sistemática, el retrato del mundo es un problema de imitación; no de otro modo que la «fidelidad», «el parecido» para el jornalero de la pintura, que, en realidad, procede también por modo matemático. En cambio, un verdadero retrato, en el sentido de Rembrandt, tiene un estilo fisiognómico, esto es, representa toda una *historia* condensada en un momento. La serie de los autorretratos de Rembrandt no es otra cosa que una autobiografía a lo Goethe. Así es como hay que escribir la biografía de las grandes culturas. La parte imitativa, la labor profesional, la rebusca de datos, fechas y números, es un simple medio y no el fin. Todos esos fenómenos, que hasta ahora nadie ha sabido valorar sin acudir a criterios personales, provecho o perjuicio, bondad o maldad, agrado o desagrado; todos esas formas políticas y económicas, batallas, artes, ciencias, dioses, matemáticas, morales, son rasgos del rostro de la historia. Todo lo acontecido, todo cuanto aparece es símbolo, expresión de un alma, y debemos penetrar su significación. De esta suerte la investigación se encumbra a su máxima y final certeza: *todo lo transitorio es mero símbolo.*

Un hombre puede educarse para la física. El historiador, en cambio, *nace*. El historiador comprende y penetra los hombres y las cosas de un solo golpe, guiado por un sentimiento que no se aprende, que elude toda intervención premeditada y goza de la plenitud de sí mismo en harto raros instantes. Descomponer, definir, ordenar, circunscribir efectos y causas, eso puede hacerse siempre que se quiera. Es trabajo. Lo otro, en cambio, es creación. La fisonomía y la ley, la metáfora y el concepto, el símbolo y la fórmula tienen muy distintos órganos. Así se manifiesta la relación entre la *vida* y la *muerte*, la generación y la destrucción. El intelecto, el sistema, el concepto, matan cuando «conocen». Hacen de lo conocido un objeto rígido que puede medirse y dividirse. La intuición, empero, anima y vivifica; incorpora lo singular a una unidad

viviente, íntimamente sentida. La poesía y la investigación histórica tienen entre sí un parentesco muy próximo, como el cálculo y el conocimiento. Dice una vez Hebbel: «Los sistemas no se ensueñan; las obras de arte no se calculan, o, lo que es lo mismo, no se piensan.» El artista, el historiador verdadero, contempla cómo las cosas devienen; revive el devenir en el rostro de la cosa contemplada. El sistemático, ya sea físico, lógico, darwinista o historiógrafo pragmático, conoce lo que ha sido. El alma de un artista es, como el alma de una cultura, algo que aspira a realizarse, algo completo y perfecto, o, dicho en el lenguaje de una vieja filosofía, un microcosmos. El espíritu sistemático, apartado—abstraído—de lo sensible, es una manifestación tardía, estrecha y efímera que aparece en los estadios más maduros de una cultura. Va unido al fenómeno de las *grandes urbes*, en donde la vida se condensa cada día más, y con las grandes urbes desaparece también. La ciencia antigua dura desde los jonios del siglo VI hasta la época romana. En cambio hay artistas antiguos mientras dura la antigüedad.

El siguiente esquema aclarará, quizá, lo que decimos:



Si intentamos aclarar el principio de *unidad*, desde el cual concebimos cada uno de esos dos mundos, hallaremos que todo conocimiento de forma matemática se refiere a un *presente constante*, y tanto más cuanto más puro sea el conocimiento. La imagen de la naturaleza, que el físico contempla, es el conjunto de lo que se desenvuelve actualmente ante sus sentidos. Entre las premisas de toda física hay una casi siempre silenciada, pero tanto más firme; consiste en suponer que «la» naturaleza es una y la misma para toda conciencia vigilante y en todos los tiempos. Un experimento resuelve una cuestión «para siempre». En esta concepción no se niega el tiempo, pero se prescinde de él. En cambio, la verdadera historia descansa sobre el sentimiento no menos cierto de lo contrario. La historia supone en quien la cultiva un órgano histórico, esto es, una especie de sensibilidad interna, difícil de describir, cuyas impresiones están en continua transformación y por lo tanto no pueden ser sintetizadas en un momento dado.—Más tarde hablaremos de eso que los físicos llaman «tiempo»—. La imagen histórica—ya sea de la humanidad, del mundo orgánico, de la tierra o de los sistemas estelares—es una *imagen memorativa*. La memoria se concibe aquí como un estado superior, que no es dado a todas las conciencias vigilantes y que muchas no poseen sino en mínimo grado, una especie particular de imaginación que nos hace vivir cada momento *sub specie æternitatis*, en constante referencia a lo pasado y a lo futuro; es el fundamento de toda intuición retrospectiva, de todo conocimiento de sí mismo, de toda confesión. En este sentido el hombre antiguo no tiene memoria, y, por lo tanto, no tiene historia, ni propia ni ajena («Sobre historia sólo puede juzgar quien haya vivido la historia en sí mismo.» Goethe). En la conciencia antigua todo el pasado quedaba absorbido por el presente momentáneo. Compárense las cabezas extraordinariamente «históricas» de las esculturas de la catedral de Naumburgo, o las de Durero, o las de Rembrandt, con las cabezas de las estatuas griegas, v. gr., con la famosa de Sófocles. Aquéllas narran la historia de un alma.

Los rasgos de ésta se limitan a la expresión de una realidad momentánea y no nos dicen nada del curso anterior de la vida, que termina en el estado presente, si puede hablarse así, tratándose de un verdadero «antiguo», de un hombre siempre entero, que siempre es y no se halla nunca en proceso de realización.

6

Ahora ya podemos descubrir los últimos elementos del mundo de las formas históricas. Innumerables figuras que surgen y desaparecen, que se destacan un instante para fluir de nuevo sin descanso; un remolino de mil colores y matices, lanzando por doquiera los más varios destellos, que parecen resultados del capricho y del azar—tal es en primer término el cuadro que presenta la historia universal cuando se abre en su conjunto ante el espíritu que lo contempla. Pero la mirada profunda, que penetra en lo esencial, extrae de esa contingencia formas puras que, ocultas en lo más hondo, no se dejan descubrir fácilmente. Estas formas constituyen la base de todo el devenir humano.

Dejando a un lado la imagen de la evolución universal, con sus horizontes ingentes, escalonados uno tras otro, tal como los abarca la mirada fáustica (1)—evolución del sistema estelar, de la superficie terrestre, de los seres vivos, de los hombres—, consideremos ahora solamente la brevísima unidad morfológica de la «historia universal», en su sentido corriente, esa historia de la humanidad superior, que Goethe en su vejez estimaba tan poco y que abarca actualmente unos seis mil años; y no entremos por ahora en el profundo problema de la íntima homogeneidad entre todos esos aspectos. Algo hay que da sentido y contenido a ese mundo fugaz de las formas históricas, algo que hasta ahora ha permanecido enterrado bajo la masa, mal entendida, de las «fechas» y de

(1) Véase parte II, cap. I, núm. 7.

los «hechos» tangibles; es el *fenómeno de las grandes culturas.* Cuando estas protoformas hayan sido vistas, sentidas, estudiadas en su significación fisiognómica, entonces podrá afirmarse que se ha llegado a la inteligencia *(para nosotros)* de la esencia y forma interior de la historia humana—en contraposición a la esencia de la naturaleza—. Sólo desde este punto de vista podrá hablarse en serio de una filosofía de la historia, y será posible comprender, en su contenido simbólico, todos los hechos del cuadro histórico, los pensamientos, las artes, las guerras, las personalidades, las épocas, considerando la historia misma, no como mera suma de los pasado, sin propia ordenación ni necesidad interior, sino como un organismo de precisa estructura y membración significativa, en cuyo desarrollo *el presente accidental* del espectador no constituye una época aparte y el futuro no aparece como cosa informe e imprevisible.

Las culturas son organismos (1). La historia universal es su biografía. La gran historia de la cultura china o de la cultura antigua es morfológicamente el correlato exacto de la pequeña historia de un individuo, de un animal, de un árbol o de una flor. Esto, para la visión fáustica, no es una exigencia, sino una experiencia. Si queremos conocer la forma interna que por doquiera se repite, podemos valernos del método que ha elaborado hace tiempo la morfología comparada de las plantas y los animales (2). El contenido de toda historia humana se agota en el sino de las culturas particulares, que se suceden unas a otras, que crecen unas junto a otras, que se tocan, se dan sombra y se oprimen unas a otras. Y si hacemos desfilar ante el espíritu las formas de esas culturas, que hasta ahora han permanecido escondidas bajo el manto de una «historia de la humanidad», concebida como trivial sucesión de hechos, conseguiremos sin duda descubrir en su pureza y

(1) Véase parte II, cap. I, núm. 9.
(2) No el método analítico del «pragmatismo» zoológico de los darwinistas, con su persecución de los nexos causales, sino el intuitivo y panorámico de Goethe.

esencia la protoforma *de toda* cultura, que, como ideal, sirve de fundamento a todas las culturas *particulares*.

Distingo por una parte la *idea* de una cultura, esto es, el conjunto de sus interiores posibilidades, y, por otra parte, la *manifestación* sensible de esa cultura en el cuadro de la historia, esto es, su realización cumplida. Es la misma relación que mantiene el alma con el cuerpo vivo, su *expresión* en el mundo luminoso de nuestros ojos. La historia de una cultura es la realización progresiva de sus posibilidades. El cumplimiento equivale al término. En la misma relación se halla el alma apolínea—que quizá algunos de nosotros puedan *sentir y vivir* de nuevo—con su desenvolvimiento en la realidad, es decir, con ese conjunto que se llama «Antigüedad», cuyos restos, accesibles a la contemplación y al estudio inteligente investigan el arqueólogo, el filólogo, el estético, el historiador.

La cultura es el *protofenómeno* de toda la historia universal, pasada y futura. Esta idea del protofenómeno, tan profunda como mal apreciada; esta idea que Goethe descubrió en su «naturaleza viviente» y que le sirvió de base para sus investigaciones morfológicas, debemos aplicarla aquí, en su sentido más exacto, a todas las formaciones de la historia humana, a las que han llegado a perfecta madurez como a las fenecidas en flor, a las muertas a medio desarrollo como a las ahogadas en germen. Es éste un método del sentimiento, no del análisis. «Lo más alto a que puede llegar el hombre es la admiración; y cuando el protofenómeno se la provoca, debe darse por satisfecho, que más arriba no puede subir; y no busque más, que aquí está el límite.» Un protofenómeno es aquel en que se nos aparece en toda su pureza la idea del devenir. Goethe pudo contemplar claramente, con los ojos del espíritu, la idea de la *protoplanta* en la figura de una planta cualquiera, hija del azar y hasta de una planta posible. Su gran descubrimiento del *os intermaxillare* se funda en el *protofenómeno del tipo vertebrado*. En otros problemas, su punto de partida fué la disposición geológica de las capas, o la hoja como *protoforma* de todos los órganos vegetales, o la metamorfosis de las plan-

tas como imagen primaria de todo producirse orgánico. «La misma ley podrá aplicarse a los demás seres vivientes», escribía desde Nápoles a Herder, al comunicarle su descubrimiento. Era ésta una visión de las cosas que Leibnitz hubiera entendido. El siglo de Darwin ha permanecido alejado de este punto de vista.

Pero aun falta una concepción de la historia que esté totalmente libre de los métodos darwinistas, es decir, de la física sistemática, de la física edificada sobre el principio de causalidad. Nunca se ha hablado todavía de una fisiognómica rigurosa y clara, perfectamente consciente de sus recursos y de sus límites. Sus métodos estaban aún por descubrir. Este es el gran problema del siglo XX: poner cuidadosamente de manifiesto la estructura de las unidades orgánicas, por las cuales y en las cuales se desenvuelve la historia universal; distinguir lo que morfológicamente en necesario y esencial de aquello que sólo es contigente; comprender la *expresión*, el *cariz* de los acontecimiento e interpretar su lenguaje.

7

Una masa inabarcable de seres humanos, un torrente sin orillas, que nace en el pasado sombrío, allá donde nuestro sentimiento del tiempo pierde su eficacia ordenativa y la fantasía inquieta—o el terror—evoca la imagen de los períodos geológicos, para ocultar tras ella un enigma indescifrable; un torrente que va a perderse en un futuro tan negro e intemporal como el pasado; tal es el fondo sobre que se destaca la imagen fáustica de la historia humana. El oleaje uniforme de las innumerables generaciones estremece la amplia superficie. Refulgentes destellos surcan los ámbitos. Inciertas luces se agitan temblorosas, enturbiando el claro espejo; se confunden, brillan y desaparecen. Las hemos llamado razas, pueblos, tribus. Reúnen una serie de generaciones en un limitado círculo de la superficie histórica, y cuando se extingue en ellas

la fuerza creadora—fuerza muy variable, que prefija a esos fenómenos una duración y plasticidad también muy variables—extínguense asimismo los caracteres fisiognómicos, lingüísticos, espirituales, y la concreción histórica vuelve a disolverse en el caos de las generaciones. Arios, mongoles, germanos, celtas, partos, francos, cartagineses, bereberes, bantúes, son nombres que aplicamos a muy distintas formaciones de este orden.

Sobre esta superficie describen las grandes culturas sus círculos majestuosos (1). Emergen de pronto, extienden a lo lejos sus magníficas curvas, debilítanse luego y desaparecen. Y el espejo del agua sigue terso, solitario, adormecido.

Una cultura nace cuando un alma grande despierta de su estado primario y se desprende del eterno infantilismo humano; cuando una forma surge de lo informe; cuando algo limitado y efímero emerge de lo ilimitado y perdurable. Florece entonces sobre el suelo de una comarca, a la cual permanece adherida como una planta. Una cultura muere, cuando ese alma ha realizado la suma de sus posibilidades, en forma de pueblos, lenguas, dogmas, artes, Estados, ciencias, y torna a sumergirse en la espiritualidad primitiva. Pero su existencia vivaz, esa serie de grandes épocas, cuyo riguroso diseño señala el progresivo cumplimiento de su destino, es una lucha íntima, profunda, apasionada, por afirmar la idea contra las potencias del caos en lo exterior y contra la inconsciencia interior adonde han ido éstas a refugiarse coléricas. No sólo el artista lucha contra la resistencia de la materia y el aniquilamiento de la idea. Toda cultura se halla en una profunda relación simbólica y casi mística con la extensión, con el espacio, en el cual y por el cual quiere realizarse. Cuando el término ha sido alcanzado, cuando la idea, la muchedumbre de las posibilidades interiores se ha cumplido y realizado exteriormente, entonces, de pronto, la cultura se *anquilosa* y muere; su sangre se cuaja, sus fuerzas se agotan; se trans-

(1) Véase parte II, cap. I, núm. 9.

forma en *civilización*. Esto es lo que sentimos y comprendemos en las palabras Egipticismo, Bizantinismo, Mandarinismo. Y el cadáver gigantesco, tronco reseco y sin savia, puede permanecer erecto en el bosque siglos y siglos, alzando sus ramas muertas al cielo. Tal es el caso de China, de la India, del mundo del Islam. La civilización antigua de la época imperial se erguía gigantesca, con aparente riqueza y fuerza juvenil; pero en realidad lo que hacía era privar de aire y de luz a la joven cultura arábiga de Oriente (1).

Este es el sentido de todas las *decadencias* en la historia —cumplimiento interior y exterior, acabamiento que inevitablemente sobreviene a toda cultura viva—. La de más limpios contornos se halla ante nuestros ojos; es la «decadencia de la antigüedad». Y ya hoy podemos rastrear claramente en nosotros y en torno a nosotros los primeros síntomas de la decadencia propia, de la «decadencia de Occidente», acontecimiento que por su transcurso y duración coincide plenamente con la decadencia de la antigüedad y se sitúa en los primeros siglos del próximo milenio (2).

Toda cultura pasa por los mismos estadios que el individuo. Tiene su niñez, su juventud, su virilidad, su vejez. En el orto del románico y del gótico se manifiesta un alma joven, tímida, henchida de presentimientos, que llena el paisaje fáustico, desde la Provenza de los trovadores hasta la catedral de Hildesheim, bajo el obispo Bernward. Sopla por estas comarcas un viento de primavera. «Las obras de la vieja arquitectura alemana—dice Goethe—son la flor de una situación extraordinaria. Ante el espectáculo inmediato de este florecimiento no cabe otra actitud que la admiración; pero quien sepa escudriñar en la secreta vida interior de las plan-

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 1.

(2) Véase parte II, cap. II, núm. 9. No es la catástrofe de las invasiones bárbaras. Estas, como el aniquilamiento de la cultura maya por los españoles (parte II, cap. I, núm. 10), son un hecho fortuito, sin necesidad profunda. Se trata de la disolución interna, que para la Antigüedad comienza en Adriano y, para la China, con exacta correspondencia, en la dinastía oriental Han (25-270).

tas, en la expansión de las fuerzas, en el desarrollo paulatino de los gérmenes, ese ve con otros ojos y sabe lo que ve...» Esta niñez del alma se expresa también, y con muy parecidos tonos, en el dórico de la época homérica, en el arte cristiano primitivo, esto es, arábigo-primitivo, y en las obras del Antiguo Imperio egipcio, que comienza con la cuarta dinastía. Una conciencia mística del universo entra aquí en lucha con todas las obscuridades, con todos los demonios que habitan en ella misma y en la naturaleza; el alma pelea contra el *pecado* y va poco a poco aproximándose a la expresión pura y luminosa de una existencia al fin lograda y comprendida. Cuando una cultura se acerca al mediodía de su vida, su lenguje de formas, al fin conquistado, se hace cada vez más viril, más áspero, más continente, más saturado, más convencido y lleno del sentimiento de su propia fuerza, más claro en sus rasgos. En los comienzos, todo es aún vago, confuso, vacilante, lleno a un tiempo de anhelo y de terror pueriles. Considérese la ornamentación de las portadas en las iglesias románico-góticas de Sajonia y del sur de Francia. Piénsese en las catacumbas cristianas, en los vasos de estilo Dipylon. Pero luego, cuando ya el alma tiene conciencia de haber llegado a la plenitud de sus fuerzas plásticas, por ejemplo en la época en que comienza el Imperio Medio, en el tiempo de los Pisistratidas, de Justiniano I, de la Contrarreforma, entonces todos los detalles de la expresión aparecen seleccionados, rigurosos, mesurados, llenos de admirable ligereza y como inevitables. Entonces surgen por doquiera esos momentos de brillante perfección, en que se producen la cabeza de Amenemhet III (la esfinge del Hycso de Tanis), la bóveda de Santa Sofía, los cuadros del Tiziano. Luego vienen ya otras obras más tiernas, casi quebradizas, acariciadas por las suaves melancolías del otoño: la Afrodita de Cnido, las *Corés* del Erecteion, los arabescos de los arcos de herradura, el torreón de Dresde, Watteau, Mozart. Por último, en la senectud de la civilización incipiente extínguese el fuego del alma. La fuerza, que declina, se atreve aún, con éxito mediano—es el clasicismo que encontramos en

toda cultura moribunda—, a acometer una creación magna; el alma piensa otra vez—es el romanticismo—, con melancólica añoranza, en su niñez pasada. Al fin, rendida, hastiada y fría, pierde el gozo de vivir y anhela—como en la época romana—alejarse de la luz milenaria y sumergirse de nuevo en la negrura mística de los estadios primitivos, en el seno materno, en la tumba. Este es el encanto de la «segunda religiosidad» (1) que los cultos de Isis, Mithra y el Sol ejercían sobre los antiguos en su postrimería; esos mismos cultos que un alma nueva, en Oriente, había inventado como primera manifestación angustiosa y ensoñada de su existencia en este mundo y había llenado de inédita intimidad.

8

Cuando hablamos del *hábito* (2) de una planta nos referimos a su peculiar modo de manifestarse exteriormente, al carácter, al curso y a la duración de su paso por el mundo luminoso de nuestros ojos; carácter por el cual cada una de sus partes, y en cada una de sus épocas, se distingue de los ejemplares de las demás especies. Aplicaré a los grandes organismos de la historia este concepto que es muy importante para la fisiognómica; hablaré, pues, del hábito de la cultura, de la historia o de la espiritualidad india, egipcia, antigua. El *concepto de estilo* ha querido expresar siempre cierto sentimiento indefinido de esta peculiaridad, y cuando se habla del estilo religioso, espiritual, político, social, económico de una cultura y, en general, del *estilo de un alma*, no se hace otra cosa que aclararlo y profundizarlo. Ese hábito de la existencia en el espacio, que en el individuo humano se extiende

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 20.
(2) [*Habitus* dice el original. Deliberadamente conservamos el término que entre nosotros ha perdido su imprescindible sentido latino, con la intención de que llegue a reincorporarse al léxico usual.]—*Nota del traductor.*

a sus sentimientos, a sus pensamientos, a sus ademanes, a sus acciones, comprende, en la existencia de las culturas, la integridad de cuanto es expresión superior de la vida: preferencia por determinadas artes—plástica escultórica, pintura al fresco entre los helenos, contrapunto, pintura al óleo entre los occidentales—, la decidida negativa a admitir otras—la plástica rechazada por los árabes—, la inclinación al esoterismo—indios—, o a la popularidad—Antiguos—, a la oratoria—Antiguos—, o a la escritura—China y Occidente—, las formas de comunicación espiritual, los tipos de la indumentaria, las administraciones, las comunicaciones, las fórmulas de cortesía. Todas las grandes personalidades de la antigüedad constituyen un grupo, cuyo hábito anímico es bien diferente del de los grandes hombres del grupo árabe u occidental. Si comparamos a Goethe o a Rafael mismos con los antiguos, tendremos que agrupar en seguida en una misma familia a Heráclito, Sófocles, Platón, Alcibíades, Temístocles, Horacio, Tiberio. Toda gran ciudad antigua, desde la Siracusa de Hieron hasta la Roma imperial, es la encarnación, el símbolo de uno y el mismo sentimiento de la vida; y por su diseño, por sus calles, por la lengua que nos hablan sus edificios públicos y privados, por el tipo de sus plazas, patios, callejuelas y fachadas, por sus colores, sus rumores, su movimiento y el espíritu de sus noches, se distingue estrictamente del grupo de las grandes ciudades indias, árabes u occidentales. En Granada, conquista reciente de los cristianos, quedó flotando durante mucho tiempo el alma de las ciudades árabes, Bagdad, Cairo, cuando ya el Madrid de Felipe II tenía todas las características fisiognómicas de las ciudades modernas, Berlín, Londres y París. Hay un alto simbolismo en todos esos rasgos distintivos; piénsese en la afición de los occidentales a las perspectivas y calles en línea recta, cual se manifiesta en la traza poderosa de los Campos Elíseos, desde el Louvre, o en la plaza de San Pedro; en cambio recuérdese la casi premeditada confusión y estrechez de la Vía Sacra, del Foro romano, del Acrópolis, con su distribución asimétrica y sin perspectiva.

La estructura de las ciudades, ya sea por un impulso obscuro como en el gótico, ya conscientemente, como desde Alejandro y Napoleón, reproduce el principio de la matemática leibnitziana del espacio infinito o el de la euclidiana de los cuerpos aislados (1).

Entre los elementos que constituyen el *hábito* de un grupo de organismos debemos incluir cierta *duración de su vida* y cierto *compás* en su evolución. Estos conceptos no pueden faltar en una teoría de las estructuras históricas. El ritmo de la existencia antigua era diferente del de la egipcia o árabe. Puede decirse que el espíritu helénico-romano ejecuta un andante y el espíritu fáustico un allegro con brío. El concepto de lo que dura la vida de un hombre, de una mariposa, de un roble o de una hierba, tiene un valor determinado, independiente de las contingencias del sino individual. Diez años son en la vida de los hombres un trecho que significa aproximadamente lo mismo para todos; la metamorfosis de los insectos en algunos casos se verifica en un número de días exactamente prefijado. Los romanos asociaban a sus conceptos de *pueritia*, *adolescencia*, *juventus*, *virilitas*, *senectus*, una representación casi matemática. La biología del futuro hallará sin duda en esta duración *prefijada* de las especies y los géneros—en oposición al darwinismo y excluyendo radicalmente todos los temas finalistas y causales para explicar el origen de las especies—la base para una nueva posición del problema (2). Lo que dura una generación—de cualesquiera seres—tiene una significación casi mística. Estas relaciones pueden aplicarse también a las culturas, en un sentido que nadie, hasta ahora, ha sospechado. *Toda cultura, toda época primitiva, todo florecimiento, toda decadencia, y cada una de sus fases y períodos necesarios, posee una duración fija, siempre la misma y que siempre se repite con la insistencia de un símbolo.* En este libro hemos de renunciar a descubrir ese mundo de misteriosas co-

(1) Véase parte II, cap. II, núm. 3.
(2) Véase parte II, cap. I, núm. 8.

nexiones; pero los hechos, que en el transcurso de la exposición aparecerán cada vez más luminosos, podrán manifestar lo que aquí no digo. ¿Qué significan esos períodos de cincuenta años que en todas las culturas constituyen el ritmo del acontecer político, espiritual, artístico? (1). ¿Qué significan esos períodos de trescientos años que duran el barroco, el jónico, las grandes matemáticas, la plástica ática, el mosaico, el contrapunto, la mecánica de Galileo? ¿Qué significa esa duración *ideal* de un milenio que tiene una cultura, comparada con la del individuo, «cuya vida dura unos setenta años»?

Así como las hojas, las flores, las ramas, los frutos expresan por su aspecto, forma y posición una determinada especie vegetal, así también las formaciones religiosas, científicas, políticas, económicas, expresan una cultura. Lo que para la individualidad de Goethe significan la serie de sus varias manifestaciones en el *Fausto*, en la teoría de los colores, en el zorro Reinecke, en el Tasso, en el *Wérther*, en el *Viaje a Italia*, en el amor a Federica, en el Diván y en las Elegías romanas, eso mismo significan, para la individualidad de la cultura antigua, las guerras médicas, la tragedia ática, la *Polis*, el movimiento dionysíaco, la tiranía, la columna jónica, la geometría de Euclides, la legión romana, los combates de gladiadores y el *panem et circenses* de la época imperial.

En este sentido, la existencia de todo individuo algo significativo reproduce, con profunda necesidad, todas las épocas de la cultura a que pertenece. En cada uno de nosotros despierta la vida interior—momento decisivo a partir del cual sabe uno que tiene un yo—en el punto y manera en que antaño despertó el alma de la cultura toda. Cada uno de nosotros,

(1) Haré notar aquí la distancia entre las tres guerras púnicas y la serie también rítmica que forman la guerra de la Sucesión de España, las de Federico el Grande, las de Napoleón, las de Bismarck y la guerra mundial. (Véase parte II, cap. IV, núm. 10.) A esto se refiere también la relación espiritual entre el abuelo y el nieto. De aquí procede la creencia de los pueblos primitivos de que el alma del abuelo vuelve a encarnar en el nieto y la costumbre universal de dar al nieto el *nombre* del abuelo; la fuerza mística del nombre evoca en el mundo de los cuerpos el alma del abuelo.

hombres de Occidente, revive de niño, en los ensueños despiertos y en los juegos infantiles, su época gótica, su catedral, su castillo, su leyenda heroica, el *Dieu le veut* de las Cruzadas y el dolor del mozo *Parsifal.* Todos los muchachos griegos tuvieron su edad homérica y su Maratón. En el *Wérther*, de Goethe, imagen de una juventud que todo hombre fáustico, pero ningún antiguo, conoce, resurge el tiempo del Petrarca y de los minnesinger. Cuando Goethe bosquejó su primer *Fausto*, era Parzival. Cuando terminó la primera parte, era Hamlet. Sólo en la segunda parte fué ya el hombre de mundo del siglo XIX, que comprendía a Byron. La senectud misma de la antigüedad, esos caprichosos e infecundos siglos del helenismo final, esa «segunda niñez» de una inteligencia cansada y desengañada, puede estudiarse en pequeño en más de uno de los grandes ancianos de la antigüedad. En *Las Bacantes*, de Eurípides, se anticipa no poco de aquella vitalidad que luego se manifiesta en la época imperial; en el *Timeo*, de Platón, puede vislumbrarse algo de aquel sincretismo religioso que aparece en esa misma época imperial. Y el segundo *Fausto* de Goethe, como el *Parsifal*, de Wágner, nos indican de antemano la forma que ha de tener *nuestra* alma en los próximos, *últimos*, siglos *creadores*.

La biología llama *homología de los órganos* a su equivalencia *morfológica*, por oposición a la *analogía* de los órganos, con que designa la equivalencia *funcional*. Goethe ha forjado aquel concepto importantísimo y tan fecundo, que le condujo a descubrir en el hombre el *os intermaxillare;* Owen le ha dado una fórmula estrictamente científica. Introduzco también ese concepto en el método histórico.

Es sabido que a cada parte del cráneo humano corresponden exactamente otras partes de los vertebrados, hasta los peces; las aletas pectorales de los peces y los pies, las alas y las manos de los vertebrados terrestres son órganos homólogos, aun cuando hayan perdido hasta la más leve sombra de semejanza. Los pulmones de los vertebrados terrestres y la vejiga natatoria de los peces son *homólogos;* en cambio los

pulmones y las branquias (1) son *análogos*—con respecto a su función. Manifiéstase en estas observaciones un talento morfológico profundo, adquirido por medio de una severa educación de la mirada y que la historiografía moderna, con sus comparaciones superficiales—Cristo con Buda, Arquímedes con Galileo, César con Wallenstein, las pequeñas ciudades alemanas con las griegas—, desconoce por completo. En el curso de este libro veremos a qué inauditas perspectivas puede llegar la visión histórica, cuando se comprenda y se afine esta nueva y honda manera de concebir los fenómenos históricos. Son formaciones homólogas, para no citar otras muchas, la plástica griega y la música instrumental de Occidente, las pirámides de la cuarta dinastía y las catedrales góticas, el budismo indio y el estoicismo romano (el budismo y el cristianismo no son *ni siquiera análogos)*, las épocas de los «Estados luchando», en China, de los Hycsos y de las guerras púnicas, la de Pericles y la de los Omeyas, la del Rig-Veda, la de Plotino y la de Dante. Son homólogos el movimiento dionysíaco y el Renacimiento; en cambio el movimiento dionysíaco y la Reforma son análogos. Para nosotros—Nietzsche lo ha sentido muy bien—«Wágner compendia la modernidad». *Por consiguiente,* tiene que haber algo correspondiente para la modernidad «antigua». Es el arte de Pergamo. Los cuadros sinópticos que van al principio de este libro pueden dar un concepto provisional de la fecundidad que atesora este punto de vista.

De la homología de los fenómenos históricos se deriva un concepto completamente nuevo. Llamo *correspondientes* a dos hechos históricos que, cada uno en su cultura, se producen en

(1) No es superfluo añadir que estos *fenómenos puros* de la naturaleza viviente están muy lejos de todo nexo causal. El materialismo hubo de enturbiar su imagen, insinuando en ella tendencias utilitarias antes de reducirla a un *sistema* inteligible. Goethe, que se anticipó al darwinismo, justamente en aquella parte de esta doctrina, que quedará viva aun dentro de cincuenta años, excluye en *absoluto* el principio de causalidad. La vida real no tiene ni causas ni fines; y es muy característico el hecho de que los darwinistas no hayan advertido que el principio causal falla aquí por completo. El concepto de protofenómeno no admite premisas causales, a no ser que se interprete erróneamente en un sentido mecánico.

la misma—relativa—posición y tienen, por lo tanto, una significación exactamente pareja. Ya se ha visto cómo el desarrollo de la matemática antigua y el de la occidental se verifican con entera congruencia. Hubiéramos podido citar como *correspondientes* a Pitágoras y Descartes, a Archytas y Laplace, a Arquímedes y Gauss. *Correspóndense* el nacimiento del jónico y el del barroco. Polignoto y Rembrandt, Policleto y Bach son también *correspondientes*. Con exacta correspondencia se presenta en todas las culturas su Reforma, su Puritanismo y, sobre todo, el momento en que la cultura pasa a ser civilización. En la antigüedad ese momento va unido a los nombres de Filipo y Alejandro; en el Occidente, el suceso correspondiente aparece bajo la forma de la Revolución y Napoleón. Alejandría, Bagdad y Wáshington fueron construídas en épocas correspondientes (1). Correspóndense la moneda antigua y nuestra contabilidad por partida doble, la primera tiranía y la Fronda, Augusto y Chihoangti, Aníbal y la guerra mundial.

Espero demostrar que, sin excepción, todas las grandes creaciones y formas de la religión, del arte, de la política, de a sociedad, de la economía, de la ciencia, en todas las culturas, nacen, llegan a su plenitud y se extinguen en épocas *correspondientes;* que la estructura interna de cualquiera de ellas coincide exactamente con la de todas las demás; que no hay en el cuadro histórico de una cultura *un solo* fenómeno de honda significación fisiognómica, cuyo correlato no pueda encontrarse en las demás culturas, en una forma característica y en un punto determinado. Desde luego, para comprender esa homología de dos fenómenos hace falta profundizar y no dejarse seducir por el aspecto del primer plano; y esa profundidad, esa distancia del objeto, es justamente lo que más ha faltado hasta ahora a los historiadores, que no hubieran podido ni soñar siquiera con que el protestantismo hallase su correlato en el movimiento dionysíaco y el puritanismo inglés de Occidente correspondiese al Islam del mundo árabe

(1) Véase parte II, cap. II, núm. 5.

Vistas así las cosas, se ofrece una posibilidad que supera todas las ambiciones de nuestra historiografía, la cual se ha limitado, en lo esencial, a ensartar uno tras otro los hechos conocidos del pasado. Me refiero a la posibilidad de avanzar más allá del presente, más allá de los límites de la investigación, y predecir la forma, la duración, el ritmo, el sentido, el resultado de las fases históricas que *aun no* han transcurrido; me refiero también a la posibilidad de reconstruir épocas pretéritas, muy remotas y desconocidas, culturas enteras del pasado, por medio de las conexiones morfológicas. Este método, en cierto modo, se parece al de la paleontología, que, por el examen de un pedazo de cráneo, infiere datos seguros sobre el esqueleto y la especie a que el ejemplar pertenece.

Si suponemos que el historiador sabe compenetrarse con el ritmo fisiognómico, le será posible, interpretando detalles sueltos de la ornamentación, de la construcción, de la escritura, o datos aislados de índole política, económica, religiosa, reconstruir los rasgos orgánicos fundamentales del cuadro histórico, durante siglos enteros. Ciertas particularidades de las formas artísticas le permitirán, por ejemplo, inferir la forma política contemporánea, y los principios matemáticos le darán a conocer acaso el carácter de la economía de la misma época. Este método está orientado verdaderamente en el sentido de Goethe, como que se funda en la idea del *protofenómeno;* la morfología comparativa de los animales y las plantas lo emplea habitualmente, aunque en esferas limitadas; pero puede aplicarse también a la historia, en proporciones que nadie ha vislumbrado aún.

II

LA IDEA DEL SINO Y EL PRINCIPIO DE CAUSALIDAD

9

Estas consideraciones nos descubren, en fin, una oposición que nos proporciona la clave de uno de los más viejos y más grandes problemas de la humanidad. Con ella podemos ahora abordar ese problema y aun resolverlo—si es que esta palabra encierra algún sentido—. Me refiero a la oposición entre la *idea del sino* y el *principio de causalidad;* oposición que hasta hoy nadie ha conocido, en su necesidad profunda, en esa necesidad que da al mundo sus formas.

El que comprenda bien el sentido en que se puede decir que el alma es la *idea de una existencia*, comprenderá asimismo que en el alma ha de residir la *certidumbre de un sino* y que la vida misma—que he llamado la forma de realizarse la posibilidad—debemos sentirla como orientada en una dirección, como irrevocable y regida por un sino. Este sentimiento del sino despunta confuso y angustioso en el hombre primitivo; luego ya aparece claro y reducido a la fórmula de una *concepción del mundo*, en el hombre de las culturas superiores, aun cuando sólo es comunicable por medio del arte y de la religión y nunca por demostraciones y conceptos.

En todo idioma culto hay un cierto número de palabras que permanecen envueltas en un profundo misterio: hado, fatalidad, azar, predestinación, destino. No hay hipótesis, no

hay ciencia que pueda expresar la emoción que se apodera de nosotros cuando nos sumergimos en el sonido y significación de dichos vocablos. Son símbolos y no conceptos. Constituyen el centro de gravedad de esa imagen del mundo que he llamado el universo como historia, a distinción del universo como naturaleza. La idea del sino requiere experiencia de la vida, no experiencia científica; vigor intuitivo, no cálculo; profundidad, no ingenio. Hay una *lógica orgánica*, una lógica instintiva de la vida, segura como un ensueño y opuesta a la lógica de lo *inorgánico*, de la inteligencia, de lo intelectual. Hay una lógica de la dirección, opuesta a la lógica de la extensión. Ningún filósofo sistemático, ningún Kant, ningún Aristóteles ha sabido tratarla. Estos pensadores nos han hablado de juicio, de percepción, de atención, de recuerdo; pero nada nos han dicho de lo que hay en las palabras esperanza, ventura, desesperación, arrepentimiento, devoción, obstinación. El que busque aquí, en lo viviente, premisas y consecuencias; el que crea que conocer el íntimo sentido de la vida equivale a fatalismo y predestinación, no sabe lo que esto significa y confunde la experiencia íntima con la rigidez de lo conocido y de lo cognoscible. Causalidad es lo que el entendimiento concibe, lo legal, lo expresable, la forma misma de nuestra vigilia inteligente. La palabra sino alude en cambio a una inefable certidumbre interna. La esencia de lo mecánico queda expuesta claramente en un sistema físico o gnoseológico, en un cálculo matemático, en un análisis por conceptos. Pero la idea del sino no puede comunicarse mas que por medios artísticos, como el retrato, la tragedia, la música. La causalidad exige una *diferenciación*, es decir, una destrucción; el sino es una *creación*. Por eso el sino se refiere a la vida, y la causalidad a la muerte.

En la idea del sino se revela el anhelo cósmico que atormenta a un alma, su ansia de luz, de ascensión, de cumplimiento, su afán de realizar el propio destino. A ningún hombre le falta por completo la idea del sino. El hombre de las postrimerías, el desarraigado habitante de las grandes ciudades, con su sentido práctico de los hechos, con la coacción que

su intelecto mecánico ejerce sobre su visión primitiva, suele perderla de vista, hasta que en una hora profunda resurge ante sus ojos, con una terrible claridad que aniquila todo el causalismo superficial del universo. El mundo, considerado como sistema de conexiones causales, aparece tardía y raramente, sólo en el intelecto enérgico de las culturas superiores, como una adquisición más firme, pero, en cierto modo, más artificial. Causalidad equivale a ley. No hay más leyes que las causales. Pero así como el nexo causal es, según Kant, un *principio necesario del pensamiento vigilante, la forma básica de su relación con el mundo,* así también las palabras sino, predestinación, destino, expresan un *principio necesario de la vida.* La historia real tiene un sino y no leyes. Se puede prever el futuro; la mirada puede penetrar profundamente en los arcanos del futuro; pero no es posible calcularlo. Hay un ritmo fisiognómico, la facultad de leer toda una vida en un rostro y la historia de pueblos enteros en el cuadro de una época. Pero esa facultad es involuntaria, irreductible a un «sistema», alejada infinitamente de toda «causa» y «efecto».

El que conciba el mundo sensible de manera sistemática y no fisiognómica; el que se lo apropie por medio de experiencias *causales* creerá necesariamente que comprende toda vida desde el punto de vista de la causa y el efecto, esto es, sin dirección interna, sin misterio. Pero el que, como Goethe y como casi todos los hombres, en casi todos los momentos de su existencia, deja que el mundo circundante impresione sus sentidos y se asimila la totalidad de esa impresión; el que siente lo producido como un producirse y le arranca al universo la rígida máscara de la causalidad; el que no retuerce su mente en reflexiones lógicas, ese comprende al punto el enigma del *tiempo;* para él el tiempo ya no es ni un concepto, ni una «forma», ni una dimensión, sino algo que se siente en la intimidad personal con profunda certidumbre; para él el tiempo es el mismo sino; y su dirección, su *irreversibilidad,* su vitalidad, le aparecen ahora como el sentido del universo en su aspecto histórico. *El sino es a la causalidad como el tiempo al espacio.*

En las dos *posibles* imágenes del mundo, en la *historia* y en la *naturaleza*, en la *fisonomía de todo el producirse* y en el *sistema de todo lo producido*, imperan, pues, el sino *o* la causalidad. Existe entre ellos la misma diferencia que entre el sentimiento vital y el conocimiento. Cada uno es el punto de partida de un mundo *perfecto*, *concluso*, pero que no es el *único* posible.

Mas el producirse es el fundamento de lo producido, y consiguientemente la íntima y segura *sensación* de un sino sirve de base al *conocimiento* de las causas y los efectos. La causalidad es—si se me permite la expresión—el sino realizado, transformado en cosa inorgánica, petrificado en las formas del entendimiento. El sino—junto al cual han pasado silenciosos todos los constructores de sistemas intelectualistas, como Kant, porque les era imposible captar lo viviente con sus abstracciones privadas de vida—el sino reside más allá y fuera de toda concepción naturalista. Pero siendo lo primario, es él quien da al principio de causalidad, principio muerto y rígido, la posibilidad—histórico-vital—de aparecer como la forma y complexión de un pensamiento tiránico, en las culturas muy desarrolladas. La existencia del alma antigua es la *condición* sin la cual no se hubiera producido el método de Demócrito; la existencia del alma fáustica es la condición del de Newton. Y cabe muy bien imaginar que ambas culturas hubiesen permanecido sin física de estilo propio, pero no que ambos sistemas físicos existan sin el fundamento de esas culturas.

Se comprende, pues, en qué sentido el producirse y el producto, la dirección y la extensión se implican y subordinan mutuamente, según que nuestra imagen del universo sea histórica o naturalista. Si la «historia» es en efecto aquella manera de concebir el universo que consiste en comprenderlo todo subordinando el producto al producirse, lo mismo ocurrirá con los resultados de la investigación física. Y en realidad, ante la mirada del historiador, no hay más que *historia de la física*. Quiso el sino que los descubrimientos del oxígeno, de Neptuno, de la gravitación, del análisis espectral, aconteciesen precisamente en cierto modo y en cierto momento.

Quiso el sino que la teoría flogística, la teoría ondulatoria de la luz, la teoría cinética de los gases surgiesen *en general* como interpretaciones de ciertos hallazgos, es decir, como convicciones personales de algunos espíritus, aunque otras teorías —«exactas» o «falsas»—pudieron muy bien surgir en lugar de las citadas. Si tal opinión desaparece y tal otra, en cambio, orienta en cierta dirección el mundo de la física, es ello igualmente debido al sino, es efecto de la impresión producida por una vigorosa personalidad. Y hasta el naturalista nato habla del destino de un problema y de la historia de un descubrimiento. Recíprocamente: si la «naturaleza» es la concepción intelectual que aspira a incorporar el producirse a los productos, a igualar la dirección viviente con la extensión rígida, entonces la historia figurará, a lo sumo, en un capítulo de la teoría del conocimiento, y realmente así la hubiera concebido Kant si—lo que es aún más significativo—no la hubiese del todo olvidado en su sistema. Para Kant, como para todos los sistemáticos, la naturaleza es *el* mundo; cuando Kant habla del tiempo, sin notar que el tiempo es *dirección*, irreversibilidad, demuestra, por lo que dice, que está hablando de la naturaleza y no sospecha siquiera la posibilidad del otro mundo, del mundo histórico, que acaso era realmente imposible para él.

Pero la causalidad no tiene nada que ver con el tiempo. Esto, dicho ante un mundo de kantianos, que ni siquiera saben hasta qué punto lo son, parece hoy una enorme paradoja. Empero, en todas las fórmulas de la física occidental cabe distinguir *esencialmente* el *¿cómo?* del *¿cuánto tiempo?* Si consideramos profundamente la relación causal, veremos que se limita estrictamente a estatuir *que* algo sucede; pero sin decirnos *cuándo* sucede. El «efecto» tiene necesariamente que darse con la «causa». Pero la *distancia* entre ambos pertenece a otro orden; hállase en el comprender mismo, como momento de la vida, no en lo comprendido. La esencia de la extensión consiste en superar la dirección. El espacio contradice al tiempo, aun cuando, *en lo más profundo, éste precede a aquél y le sirve de fundamento.* E igual prioridad recaba para sí el sino.

Primero tenemos la idea del sino, y luego, por *contraposición* a ella, naciendo del terror, como ensayo de la conciencia vigilante para conjurar y vencer, en el mundo sensible, el término inevitable, la muerte, sobreviene el principio de causalidad, con el cual el terror vital intenta *defenderse* del sino, *fundando* frente a él *otro mundo distinto*. Tendiendo sobre su haz sensible la red de causas y efectos, elabora la persuasiva imagen de una *duración* intemporal y crea una *realidad* que vive envuelta en el pathos del pensamiento puro. Esta tendencia se manifiesta en un sentimiento que conocen muy bien todas las culturas avanzadas: que el saber da fuerza. Entiéndase: fuerza sobre el sino. El científico abstracto, el investigador de la naturaleza, el pensador sistemático, cuya existencia espiritual se funda en el principio de causalidad, es una encarnación tardía del *odio* inconsciente a las fuerzas del sino y de lo inconcebible. La «razón pura» niega todas las posibilidades que no residan en ella misma. Aquí aparece el pensamiento riguroso en eterna lucha contra el arte. Aquél se subleva; éste se entrega. Un hombre como Kant se sentirá siempre superior a Beethoven, como el adulto se siente superior al niño; pero no podrá impedir que Beethoven aparte de sí la *Crítica de la razón pura*, considerándola como una mísera concepción del universo. El error de toda *teleología*—la teleología es el absurdo de los absurdos en la esfera de la ciencia pura—consiste en querer asimilarse el contenido *viviente* de todo conocimiento naturalista y con él la vida misma, por medio de una causalidad invertida, pues el conocer supone un sujeto que conoce, y si el *contenido* de ese pensamiento es «naturaleza», en cambio el *acto* de pensar es «historia». La teleología es una caricatura de la idea del sino. Lo que Dante siente como su *destino*, el científico lo convierte en un *fin* de la vida. Tal es la tendencia característica y más profunda del darwinismo, concepción intelectual propia de las grandes urbes, en la más abstracta de todas las civilizaciones; tal es también la tendencia de la concepción materialista de la historia, que tiene *la misma* raíz que el darwinismo, y, como éste, mata lo orgánico, el sino.

Por eso el elemento morfológico de la causalidad es un *principio*, mientras que el del sino es una *idea;* idea que no puede ser «conocida», descrita, definida y sí sólo sentida y vivida interiormente, idea que, o no se concibe jamás, o arraiga en el alma con plena certidumbre, como le sucede al hombre primitivo, y, en las postrimerías, a todos los hombres verdaderamente significativos, a los creyentes, a los amantes, a los artistas, a los poetas.

Y así aparece el sino como el modo de ser típico del *protofenómeno*. En el protofenómeno, la idea viva del devenir se desenvuelve inmediatamente a los ojos del espíritu. Así, la idea del sino domina el cuadro cósmico de la historia, mientras que la causalidad, que caracteriza el modo de ser de los *objetos* e imprime al mundo de las sensaciones el carácter de *cosas, propiedades, relaciones* distintas y limitadas, constituye, como forma del entendimiento, el *alter ego* del intelecto, el mundo como naturaleza.

El problema de saber hasta dónde llega la validez de los nexos causales, en una imagen natural, o lo que ya para nosotros es lo mismo, el problema de los sinos a que está sometida esa imagen de la naturaleza, nos aparecerá todavía más difícil si llegamos a la noción de que, para el hombre primitivo, como para el niño, no existe un mundo circundante ordenado perfectamente según nexos causales rigurosos. Nosotros mismos, hombres de las postrimerías, cuya conciencia vigilante sufre la continua coacción de un pensamiento tiránico, afilado por el idioma; nosotros mismos, en los momentos de más esforzada atención—que son los únicos en que realmente poseemos una imagen física del mundo—lo más que podemos *afirmar* es que ese orden mecánico está contenido en la realidad, incluso en los demás momentos que no son esos de atención esforzada. Ante la realidad, «vestidura viviente de Dios», nuestra conciencia vigilante adopta una actitud *fisiognómica*, y la adopta involuntariamente, fundándose en una profunda experiencia que asciende desde las fuentes mismas de la vida. Los rasgos *sistemáticos* son, en cambio, la expresión de un

intelecto abstracto, separado de la *sensación:* son el medio de que nos valemos para reducir la imagen representativa de todos los tiempos y de todos los hombres a la imagen momentánea de una naturaleza, que nosotros mismos hemos compuesto. Pero el modo de componer esa naturaleza tiene una historia en la que nosotros no podemos influir. No es efecto de una causa; es un sino.

10

Partiendo del sentimiento cósmico del anhelo y su expresión clara en la idea del sino, podemos plantearnos ahora el *problema del tiempo.* Expondremos brevemente su contenido, por lo que toca al tema del presente libro. La *palabra* tiempo evoca siempre algo muy personal, aquel elemento que al principio hemos designado con la voz *lo propio,* por sentirlo con certidumbre íntima opuesto a lo *extraño,* que se insinúa en el individuo con las impresiones y por las impresiones de la vida sensible. Lo propio, el sino, el tiempo, son palabras que se refieren todas a una misma cosa.

El problema del tiempo, como el del sino, ha sido tratado con una falta absoluta de comprensión por todos los pensadores, que se han limitado a sistematizar lo producido. En la famosa teoría de Kant no se menciona la nota de *dirección,* tan característica del tiempo. Y nadie ha echado de menos las manifestaciones pertinentes a este punto. ¿Qué es, empero, el tiempo como simple transcurso? ¿Qué es el tiempo sin dirección? Todo ser vivo posee—en este punto es forzoso repetirse—*vida,* dirección, instinto, voluntad, una *movilidad* íntimamente emparentada con el anhelo, una movilidad que no tiene la menor relación con el «movimiento» físico. Lo viviente es indivisible, irreversible, singular; no puede repetirse y no hay nexo mecánico capaz de determinar su curso; todo lo cual constituye la esencia misma del sino. Y el «tiempo»—lo que *sentimos* realmente al oír este término, lo que la música expresa mejor que la palabra y la poesía mejor que la prosa—tiene,

a diferencia del espacio muerto, ese carácter *orgánico*. Desaparece, pues, la posiblidad, admitida por Kant y otros pensadores, de someter el tiempo a una consideración gnoseológica, paralela a la del espacio. El espacio es un *concepto*. Pero la palabra *tiempo* indica algo inconcebible; es un símbolo sonoro; y quien le dé el trato científico de un concepto equivoca por completo su sentido. La misma voz dirección, que no cabe, sin embargo, substituir por ninguna otra, puede inducirnos a error, por su contenido óptico. El concepto de vector que usa la física es una buena prueba de ello.

Para el hombre primitivo, la *palabra* «tiempo» no puede significar nada. El hombre primitivo vive sin necesidad de contraponer el término tiempo a ninguna otra cosa. Posee *tiempo*, pero nada *sabe* de él. En estado de vigilia tenemos todos conciencia del espacio *solamente* y no del tiempo. El espacio, en efecto, «existe»; existe en y con nuestro mundo sensible. Cuando vivimos entregados al sueño, al instinto, a la intuición, a eso que se llama «sabiduría», es entonces el espacio un extenderse de las cosas, y sólo en los momentos de esforzada atención es el espacio espacio, en el sentido estricto de la palabra. «El tiempo», en cambio, es un *descubrimiento* que no hacemos hasta que pensamos. Creamos el tiempo como representación o concepto, y mucho más tarde es cuando entrevemos que nosotros mismos, viviendo, *somos el tiempo* (1). Sólo la inteligencia cósmica de las culturas superiores, sometida a la impresión de la «naturaleza», que todo lo mecaniza, y dominada por la conciencia de una extensión rigurosamente ordenada, mensurable y concebible, dibuja la imagen espacial, el *fantasma* del tiempo (2) para dar satisfacción a su necesidad de concebirlo todo, de medirlo y ordenarlo todo por

(1) La vida de los sentidos y la vida del espíritu son tiempo también. La *experiencia interna* de la sensibilidad y del espíritu, el *mundo*, es de naturaleza espacial. (La feminidad está más cerca del tiempo. Sobre esto véase parte II, cap. IV, núm. 1.)

(2) La lengua española—como la alemana y muchas otras—emplea términos como «espacio de tiempo», que prueban que para representarnos la dirección tenemos que acudir a la extensión.

causas y efectos. Y ese instinto, que muy pronto aparece en todas las culturas, como señal de haber perdido la inocencia de la vida, crea, más allá del sentimiento verdadero de la vida, eso que todos los idiomas cultos llaman tiempo, eso que para el espíritu urbano se ha transformado en una magnitud *inorgánica,* tan errónea como habitual. Pero si los fenómenos idénticos que llamamos extensión, límites y causalidad, significan un conjuro y encantamiento de las potencias extrañas por el alma—Goethe habla una vez de «el principio de ordenación inteligible, que llevamos en nosotros y que quisiéramos imprimir, como sello de nuestro poderío, sobre todo cuanto nos toca»—; si toda ley es una cadena, con que el terror cósmico sujeta las insistentes impresiones del mundo sensible, una profunda defensa de la vida, entonces la concepción del tiempo consciente, en el sentido de una representación espacial, aparece como un momento posterior de esa misma actividad defensiva, como un nuevo intento de conjurar, por la fuerza del *concepto,* el enigma interior, tanto más insoportable cuanto mayor es el predominio del intelecto, que se le opone. Siempre hay algo de odio en el acto espiritual de recluir una cosa en la esfera y mundo formal de la medida y de la ley. *Matamos* lo viviente, al incorporarlo al espacio; pues el espacio, sin vida, deja sin vida a cuanto a él se aproxima. Nacer es ya morir, y la plenitud es el término. Algo *muere* en la mujer cuando concibe. He aquí el fundamento del odio eterno de los sexos, que tiene su origen en el terror cósmico. El hombre, cuando engendra, aniquila algo, en un sentido muy profundo; por generación corpórea en el mundo sensible, por *conocimiento* en el mundo *espiritual.* Aun para Lutero tiene la voz «conocer» el sentido adjetivo de procreación sexual. Con el *saber* de la vida, que permaneció inaccesible a los animales, ha ido creciendo en poderío el saber de la muerte, hasta dominar por completo la conciencia humana vigilante. La *imagen* del tiempo ha convertido la realidad en cosa transitoria (1).

(1) Véase parte II, cap. I, núm. 4.

La creación del simple *nombre* del tiempo fué una liberación que no tiene semejanza. Nombrar algo por su nombre significa adquirir poder sobre ello: esta creencia forma parte esencialísima de la magia primitiva. Conjúranse las potencias adversas nombrándolas por su nombre. El enemigo queda quebrantado y aun muerto cuando con su nombre se verifican ciertas prácticas mágicas (1). Esta primitiva expresión del terror cósmico se conserva aún parcialmente en el afán de toda filosofía sistemática por reducir a conceptos o, si otra cosa no fuere posible, a meros nombres, lo incomprensible, lo que el espíritu no puede dominar. Basta darle a algo el nombre de «lo absoluto», para sentirse ya superior a ello. La «filosofía», el *amor* a la sabiduría, es en realidad la defensa contra lo inconcebible. Lo que nombramos, concebimos, medimos, queda sometido a nuestro poder y transformado en cosa rígida, hecho «tabú» (2). Digámoslo una vez más: «saber es poder». En esto se funda la distinción entre las concepciones realistas e idealistas del universo, distinción que corresponde al doble sentido de la palabra «temor». Unas nacen del temor respetuoso; otras, del temor repulsivo ante lo inaccesible. Aquéllas contemplan; éstas quieren reducir, mecanizar el mundo y hacerlo inofensivo. Platón y Goethe acogen humildemente el misterio; Aristóteles y Kant quieren desenmascararlo, aniquilarlo. El ejemplo más profundo del sentido oculto, que yace en todo realismo, nos lo ofrece el problema del tiempo. La magia del concepto conjura, aniquila lo que el tiempo tiene de inquietante, esto es, la vida misma.

Nada de lo que la filosofía, la psicología, la física «científicas» han dicho sobre el tiempo—creyendo contestar a la pregunta: ¿Qué *es* el tiempo?, pregunta que no hubiera debido hacerse nunca—se refiere al misterio mismo, y sí sólo a un fantasma de forma espacial, que *substituye* al tiempo, y en el cual la dirección viviente, el sino, queda reemplazado por la

(1) Véase pág. 128. Véase parte II, cap. II, núm. 11, y cap. III, número 15.
(2) Véase parte II, cap. II, núm. 7.

representación interior de una *distancia*, representación que, por muy íntima que sea, siempre es la copia mecánica, mensurable, reversible, divisible, de algo que en realidad no puede ser copiado; es un tiempo que puede reducirse a fórmulas matemáticas como $\sqrt{t}$, t^2, $-t$, que no excluyen la hipótesis de un tiempo cero y aun de tiempos negativos (1). Sin duda aquí no se tiene en cuenta para nada la esfera de la vida, del sino, del tiempo vivo, *histórico*. Se trata de un sistema de signos puramente intelectuales, que hacen abstracción incluso de la vida sensible. Póngase en cualquier texto filosófico o físico en lugar de tiempo la palabra sino, y se verá en seguida adónde ha ido a extraviarse la inteligencia, aislada de la sensación por el lenguaje, y se comprenderá que el grupo habitual «espacio y tiempo» es de todo punto insostenible. Todo lo que no sea vivido ni sentido, sino solamente *pensado*, toma necesariamente las propiedades del *espacio*. Así se explica que ningún filósofo sistemático haya conseguido nunca establecer una teoría del pasado y el futuro, voces simbólicas que viven rodeadas de misterios y van hacia la lejanía. En las explicaciones que Kant da del tiempo, esas palabras no aparecen; no se comprende, en efecto, cómo hubieran podido relacionarse con el tema de que Kant trata. Sólo así resulta posible esa recíproca dependencia funcional, en que ponemos el espacio y el tiempo, considerándolos como magnitudes del *mismo orden;* y, en efecto, ello se ve con suma claridad en el análisis cuatridimensional de los vectores (2).

Ya Lagrange (en 1813) llamó a la mecánica una geometría de cuatro dimensiones, y ni el concepto newtoniano del tiempo, tan cuidadosamente definido como *tempus absolutum, sive duratio*, se substrae a la *necesidad intelectual* de transformar lo

(1) La teoría de la relatividad, hipótesis metódica que está a punto de derribar la mecánica de Newton—esto significa en último término: su concepción del *problema del movimiento*—, admite casos en que se invierten las denominaciones «antes» y «después»; los fundamentos matemáticos de esta teoría, que ha dado Minkowski, emplean unidades *imaginarias* de tiempo, con fines meditivos.

(2) Las dimensiones son *x*, *y*, *z* y *t*, cuyos valores permanecen equivalentes en las transformaciones.

viviente en extensión pura. En la filosofía antigua he encontrado la única característica profunda y respetuosa del tiempo. Hállase en San Agustín—Confesiones XI, 14—: *Si nemo ex me quoerat, scio; si quoerenti explicare velim nescio* (1).

Cuando los filósofos modernos occidentales dicen—y todos emplean esta expresión—que las cosas están *en el tiempo*, como están en el espacio, y que nada puede «pensarse» «fuera» del espacio y del tiempo, no hacen sino imaginar una segunda espacialidad, que agregan a la espacialidad consuetudinaria. Pero esto es lo mismo que si dijéramos que la electricidad y la esperanza son las dos fuerzas del universo. Cuando Kant habla de «las dos formas» de la intuición, no hubiera debido olvidar que, si bien cabe entenderse científicamente acerca del espacio—aunque no *explicarlo* en el sentido habitual de la palabra, porque esto excede toda posibilidad científica—, en cambio una consideración del mismo estilo, acerca del tiempo, está condenada a irremediable fracaso. El que lea la *Crítica de la razón pura* y los *Prolegómenos* advertirá que Kant nos da una prueba minuciosa de la conexión que existe entre el espacio y la geometría, pero que evita cuidadosamente de hacer otro tanto para el tiempo y la aritmética, limitándose en esto a la *afirmativa;* y la constante analogía de los conceptos encubre este vacío, cuya *imposibilidad de llenar* hubiera puesto bien de manifiesto la inconsistencia del esquema. Frente al «dónde» y al «cómo», constituye el «cuándo» un mundo por sí; ésta es la diferencia que separa la física de la metafísica. Espacio, objeto, número, concepto, causalidad son nociones tan íntimamente afines, que es imposible—como lo demuestran innumerables fracasos sistemáticos—investigar una de ellas independientemente de las demás. La mecánica es una reproducción de la lógica y recíprocamente. La imagen del pensamiento, cuya estructura nos describe la psicología, es una reproducción del mundo extenso, que estudia la física. Los con

(1) [Si no me lo pregunta nadie, lo sé; pero si intento explicarlo' ya no lo sé.]—*(N. del T.)*

ceptos y las cosas, las premisas y las causas, los raciocinios y los procesos son representaciones tan perfectamente coincidentes, que precisamente los pensadores más abstractos no han podido resistir al encanto de exponer el «proceso» del pensamiento en forma gráfica y en cuadros sinópticos, es decir, en la forma del *espacio*—recuérdense las tablas de las categorías en Kant y en Aristóteles—. Donde no hay esquema no hay filosofía; este es el prejuicio tácito de todos los sistemáticos profesionales, frente a los «intuitivos», a quienes consideran como muy inferiores. Por eso a Kant le irritaba el estilo del pensamiento platónico, al que llamaba «arte de charlar abundantemente», y por eso hoy todavía el filósofo de cátedra guarda silencio sobre la filosofía de Goethe. Toda operación lógica puede *ser dibujada.* Todo sistema es un modo *geométrico* de obtener ideas. Por eso el tiempo no halla lugar en ningún «sistema» o, si lo halla, es pereciendo víctima del método.

Con esto queda refutado el error corriente que empareja el tiempo con la aritmética y el espacio con la geometría, estableciendo así entre ellos una relación harto trivial. No hubiera debido caer Kant en este error, pues de Schopenhauer no cabía esperar otra cosa, dada su falta de sentido matemático. El *acto vivo de contar* se halla realmente en cierta relación con el tiempo; por eso el número ha sido mezclado de continuo con el tiempo. Pero el contar, el numerar no es un número, como el dibujar no es un dibujo. Contar y dibujar son un producirse; los números y los dibujos son productos. Kant y los demás han visto allá el acto vivo—el contar—y aquí su resultado—las relaciones formales de la figura ya hecha—. Aquél pertenece a la esfera de la vida y del tiempo; éste a la de la extensión y causalidad. El *contar* forma parte de la lógica orgánica; *lo que* yo cuento forma parte de la lógica inorgánica. TODA la matemática o, dicho en términos populares, la aritmética *y* la geometría, contestan ambas al *cómo* y al *qué,* es decir, al problema del orden *natural* de las cosas. Pero frente a éste se plantea el problema del *cuándo,* el problema específicamente *histórico,* el problema del sino, del futuro, del pasado.

Todo esto está implícito en la palabra *cronología*, que el hombre ingenuo entiende con claridad perfecta.

No hay oposición entre la aritmética y la geometría (1). Todas las especies de número—como habrá demostrado el primer capítulo—forman parte de la extensión, de lo «producido», bien como magnitud euclidiana, bien como función analítica. ¿En cuál de las dos ciencias, la aritmética o la geometría, habríamos de colocar las funciones ciclométricas, el teorema del binomio, las superficies de Riemann, la teoría de los grupos? El esquema de Kant estaba ya refutado por Euler y d'Alembert mucho antes de que lo inventara su autor; y sólo la poca familiaridad de los filósofos modernos con las matemáticas —muy en oposición a Descartes, Pascal y Leibnitz, que crearon la matemática de *su* tiempo sacándola de su filosofía—es culpable de que se hayan extendido, casi sin contradicción, esas opiniones de ignaros sobre la relación del «tiempo» con la «aritmética». En verdad, la matemática no tiene un solo punto de contacto con el devenir viviente. Newton, que además de matemático era un excelente filósofo, creyó, fundándose en profundas razones, que había logrado captar el problema del devenir, esto es, el problema del tiempo, en el principio de su cálculo diferencial (cálculo de fluxiones)—concepción que desde luego es mucho más fina que la de Kant—; sin embargo esa creencia ha resultado insostenible, aunque encuentra hoy todavía partidarios. En el origen de la teoría newtoniana de las fluxiones tuvo un papel decisivo el problema metafísico del movimiento. Pero desde que Weierstrass ha demostrado que hay funciones continuas que no pueden ser diferenciadas sino en parte, e incluso que no pueden serlo en absoluto, queda liquidado para siempre este ensayo, que es el más profundo que se ha hecho para resolver matemáticamente el problema del tiempo.

(1) Salvo en la matemática elemental. Desde luego la mayor parte de los filósofos, desde Schopenhauer, se han acercado a estos problemas, bajo la impresión única de la matemática elemental.



II

El tiempo es un contraconcepto del espacio. De igual manera, el concepto de vida—no el hecho de la vida—ha nacido por oposición al pensamiento, y el concepto de nacimiento, de creación—no el hecho de nacer—ha surgido por oposición a la muerte (1). Esto pertenece a la esencia profunda de toda conciencia vigilante. Así como la impresión sensible no se nota hasta que se destaca sobre otra impresión diferente, así también toda especie de intelección, siendo propiamente una actividad crítica, sólo es posible cuando se forma un concepto nuevo, contrapuesto a otro concepto anterior o cuando adquiere realidad una pareja de conceptos interiormente opuestos, que se separan, por decirlo así, uno de otro. No hay duda de que—como se ha creído desde hace tiempo—todas las voces primarias del idioma, bien designen cosas, bien propiedades, han surgido por parejas. Pero más tarde, y aun hoy, toda nueva palabra recibe su contenido por contraposición a otra. La inteligencia, dirigida por el lenguaje, e incapaz de incorporar a su mundo de formas la íntima certidumbre del sino, ha creado el «tiempo» como lo contrario del espacio. Si no, no tendríamos ni la palabra tiempo, ni lo que esta palabra contiene. Y estas formaciones llegan hasta el punto de que el estilo «antiguo» de la extensión produjo un concepto de tiempo que es típico de la antigüedad y que se distingue del tiempo indio, chino u occidental tan exactamente como se distinguen las nociones del espacio en todas esas culturas.

Por este motivo, el concepto de forma artística—que es igualmente un «contraconcepto»—no pudo aparecer hasta que los hombres tuvieron conciencia de un «contenido» en las creaciones artísticas, es decir, cuando el lenguaje expresivo del arte, con todos sus efectos, hubo cesado de ser algo enteramente natural y evidente, como sucedía, sin duda alguna, en el tiempo

(1) Véase parte II, cap. I, núms. 2 y 4.

de las pirámides, de los castillos micenianos y de las catedrales góticas. Entonces la atención se posa súbitamente sobre la producción de las obras, y para la pupila inteligente sepáranse en todo arte vivo el aspecto causal y el aspecto fatal (el sino).

En las obras que nos revelan el hombre *todo*, el sentido integral de la existencia, aparecen contiguos, aunque siempre distintos, el terror y el anhelo. Al terror, a la causalidad mecánica, pertenece todo el aspecto del arte, que podríamos llamar «tabú»: el tesoro de motivos, formado en la severidad de las escuelas, en el largo aprendizaje del oficio, cuidadosamente conservado y fielmente transmitido, todo lo que es concepto, todo lo que puede aprenderse, *contarse*, toda la *lógica* del color, de la línea, del sonido, de la estructura, del orden, todo eso en suma que constituye la «lengua materna» de los buenos maestros y de las grandes épocas. Lo otro, empero, lo que, como dirección, se opone a la extensión; lo que es evolución y sino de un arte, en contraposición a las premisas y consecuencias que forman la trama de su lenguaje de formas, aparece y se manifiesta como «genio», es decir, esa potencia plástica personal, esa pasión creadora, esa profundidad y riqueza que en los artistas, considerados *individualmente*, se diferencia del simple dominio de la forma, y se presenta también como superabundancia en la capacidad de la raza, que es la que da lugar a que se desarrollen o decaigan artes enteras. Este otro aspecto del arte, que podríamos llamar «totem», es la causa de que, a pesar de lo que diga la estética, no existe un arte intemporal que sea el único verdadero, sino una *historia* del arte, que, como todo lo viviente, tiene el carácter de la irreversibilidad (1).

Por eso la gran arquitectura, que es la única de entre las artes que trabaja sobre el elemento mismo de lo extraño, de lo que infunde terror, de lo puramente extenso, la *piedra*, es también naturalmente el primer arte que aparece en todas las culturas; es el arte que más tiene de matemático. Después,

(1) Véase parte II, cap. II, núms. 7 y 10.

paso a paso, va dejando el primer puesto a las artes urbanas particulares, la estatua, el cuadro, la composición musical, que emplean medios formales más profanos. Miguel Angel, que es de todos los artistas de Occidente el que más ha sufrido bajo la garra opresora del terror cósmico, es también el único de los maestros del Renacimiento que no pudo librarse jamás de la tendencia arquitectónica. Pintaba, como si las superficies cromáticas fuesen piedra, producto rígido y *odiado*. Su modo de trabajar era una lucha dura contra las potencias cósmicas enemigas, que se le aparecían bajo la forma del material. En cambio, para Leonardo, el *anhelante*, eran los colores como una espontánea encarnación del alma. En todos los problemas de la gran arquitectura se manifiesta una implacable lógica mecánica y hasta una matemática; en las columnatas antiguas aparece la relación *euclidiana* de *carga* y *sostén;* en las arcadas góticas, cuyo carácter es «analítico», la relación dinámica de *fuerza* y *masa*. La tradición constructiva, que ha habido aquí como allí, y sin la cual no se concibe la arquitectura egipcia —se desarrolla en todos los períodos primitivos para desaparecer regularmente en el curso de los períodos posteriores—contiene la suma de esa lógica de la extensión. Pero el simbolismo de la dirección, del sino, trasciende de toda la «técnica» de las artes mayores, y apenas es accesible a la estética formal. Ese simbolismo del sino se manifiesta, por ejemplo, en la contradicción—que siempre fué sentida y que nadie supo nunca interpretar claramente, ni Lessing ni Hebbel—entre la tragedia antigua y la occidental; en esa *sucesión* de escenas que vemos en los relieves más viejos de Egipto; en la ordenación *por serie* de las estatuas, esfinges y salas del arte egipcio; en la elección —no en el trato—del material, desde la más dura diorita que afirma el futuro hasta la madera más blanda que lo niega; en el nacimiento y muerte de las artes particulares—no en su lenguaje de formas—, la victoria del arabesco sobre la plástica de la época cristiana primitiva, el retroceso de la pintura al óleo, de la época barroca, ante la música de cámara; en las intenciones, tan diferentes, de las estatuas egipcias, chinas y

antiguas. Nada de esto depende de la capacidad del artista, sino de una forzosidad íntima. Por eso, ni la matemática ni el pensamiento abstracto, sino las artes mayores, que son las hermanas de la religión, nos dan la clave para descifrar el problema del tiempo, que *sólo* puede comprenderse en el terreno de la historia.

12

El sentido que le hemos dado aquí a la cultura, como protofenómeno, y al sino, como lógica orgánica de la existencia, implica que cada cultura deberá tener su *propia* idea del sino; es más, esta consecuencia ya va inclusa en el sentimiento de que toda cultura superior es la realización y la forma de un alma única y determinada. Lo que nosotros llamamos predestinación, azar, providencia, sino; lo que el hombre antiguo llamaba *némesis*, *ananké*, *tyché*, *fatum;* lo que el árabe llama *Kismet* y otros designan con otros nombres; lo que nadie puede sentir de consuno con *otro*, cuya vida es precisamente la expresión de *su* idea; lo que con palabras no puede expresarse, representa esa concepción del alma, que nunca se repite y que cada cual siente por sí mismo con plena certidumbre íntima.

Me atrevo a llamar *euclidiana* la concepción antigua del sino. Realmente, en la tragedia de Sófocles el sino zarandea y maltrata la *persona* sensible y real de Edipo, su «yo empírico»; más aún, su σῶμα. Edipo gime (1) porque Creon ha hecho daño a su *cuerpo* y (2), porque el oráculo se refiere a su *cuerpo*. Esquilo, al hablar en *Las Coéforas* (704), de Agamenón, le llama «el cuerpo regio, conductor de armadas». Es la misma palabra σῶμα que los matemáticos usan algunas veces para designar sus cuerpos. En cambio, el sino del rey Lear, que yo llamo sino *analítico*, recordando aquí también el correspondiente mundo de los números, depende todo de obscuras relaciones

(1) Edipo rey, 242. Véase Rudolf Hirzel, *Die Person* [La persona], 1914, pág. 9.
(2) Edipo en Colonos, 355.

internas; aquí surge la idea de la paternidad y en el drama se entrecruzan unos hilos espirituales, incorpóreos, trascendentes, extrañamente iluminados por la segunda tragedia, tratada en contrapunto, que se desarrolla en casa de Gloster. Lear, por último, es un mero nombre, el centro de algo ilimitado. Este sentido del sino es «infinitesimal»; se propaga en un espacio infinito y en tiempos infinitos, sin tocar para nada a la existencia corpórea, euclidiana y refiriéndose *sólo* al alma. El rey demente, entre el bufón y el pordiosero, en medio de la llanura azotada por la tormenta—he aquí la contraposición del antiguo Laocoonte—. Hállanse una frente a otra dos maneras de padecer: la fáustica y la apolínea. Sófocles había escrito también un drama de Laocoonte; seguramente no se trataba en él de *puros dolores morales*. Antígona perece, como cuerpo, porque ha enterrado el cuerpo de su hermano. Basta nombrar a Ayax y a *Filoctetes*, y citar después al príncipe de Homburgo y al *Tasso*, de Goethe, para ver claramente cómo la oposición entre la magnitud y la relación radica hasta en las más hondas capas de la creación artística.

Con esto llegamos a otra conexión de gran importancia simbólica. Suele decirse que el drama occidental es drama de *caracteres;* debiera considerarse, por lo tanto, el drama griego como drama de *situaciones*. De esta manera queda bien subrayado lo que el hombre de ambas culturas siente como forma fundamental de su vida, y, por lo tanto, lo que la tragedia, el sino, han de poner en cuestión. Si en vez de dirección de la vida decimos *irreversibilidad;* si nos sumimos en el sentido terrible que tienen las palabras: ¡demasiado tarde!, que indican que un trozo fugaz del presente entra en el *eterno* pasado, comprenderemos bien el fundamento de todo conflicto trágico. Lo trágico es el *tiempo*, y las distintas culturas se diferencian por su modo de sentir el tiempo. Por eso la gran tragedia no se ha desarrollado mas que en las dos culturas que han afirmado o negado el tiempo con pasión avasalladora. Hay una tragedia antigua, la tragedia del *instante*, y una tragedia occidental, que es *el desarrollo de vidas enteras*.

Así se han sentido a sí mismas un alma ahistórica y un alma sobremanera histórica. Nuestra tragedia nace del sentimiento de que el *devenir tiene* una *inflexible lógica. El griego, en cambio, sentía lo alógico, el azar ciego del momento.* La vida del rey Lear camina interiormente hacia una catástrofe; la del rey Edipo tropieza inadvertidamente contra una situación exterior. Ahora se comprende bien por qué, al mismo tiempo que el drama occidental, florece y declina en nuestra cultura un poderoso arte del retrato—que llega a su apogeo en Rembrandt—, una especie de arte histórico y psicológico, que *por eso mismo* fué severamente rechazado por la Grecia clásica, en la época más floreciente del teatro ático. En Grecia estaba prohibido ofrendar a los dioses estatuas icónicas, y el momento en que—desde Demetrio de Alopeke—comienza a desenvolverse tímidamente un arte idealista del retrato, coincide con la decadencia de la gran tragedia, que pasa a segundo plano, reemplazada por las ligeras comedias de sociedad que constituyen la época llamada «media». En realidad, todas las estatuas griegas llevan en el rostro una máscara uniforme, como los actores en el teatro de Dionysos. Todas ellas nos ofrecen actitudes y posiciones *somáticas*, concebidas con precisión máxima. Sus fisonomías *no hablan;* corporalmente *debían estar desnudas.* Hasta la época helenística no encontramos en Grecia *cabezas de carácter*, con rasgos personales, tomadas del natural. Recordemos una vez más los dos mundos numéricos correspondientes; en la matemática griega se calculan resultados tangibles, en la nuestra se investiga morfológicamente el carácter de ciertos grupos de relaciones entre funciones, ecuaciones, y, en general, entre elementos formales del mismo orden, para fijarlo *como tal carácter* en expresiones regulares.

13

Cada individuo tiene una distinta capacidad para vivir la historia presente; varía mucho el modo de compenetrarse los individuos con su *propio* devenir y con el de la historia.

Cada cultura posee su manera de ver la *naturaleza*, de conocerla, o lo que es lo mismo: cada cultura tiene su naturaleza propia y peculiar, que ningún otro tipo de hombres puede poseer en igual forma. De la misma suerte, también cada cultura—y en ella, con diferencias de escaso valor, cada individuo—tiene su peculiar manera de ver la historia, en cuyo cuadro, en cuyo estilo, intuye, siente y vive inmediatamente lo general y lo personal, lo interior y lo exterior, el devenir histórico-universal y el devenir biográfico. Así, la tendencia autobiográfica de la humanidad occidental, que ya se manifiesta por modo impresionante en el símbolo de la confesión en la época gótica (1), es extraña por completo a los antiguos. La agudísima conciencia histórica de la Europa occidental se opone a la inconsciencia de los indios, cuya historia es como un sueño. Y ¿qué imaginaban los hombres de la cultura arábiga, desde los cristianos primitivos hasta los pensadores del Islam, cuando pronunciaban la palabra historia universal? Pero si harto difícil es ya formarse una representación exacta de lo que sea para otros la naturaleza, el mundo mecánico, ordenado—y eso que en este caso la realidad cognoscible se unifica en un sistema comunicable—habrá de ser de todo punto imposible penetrar, con las fuerzas de nuestra propia alma, en el aspecto histórico del mundo, tal como lo ven culturas extrañas, es decir, en la imagen del devenir que hayan formado otras almas con otras disposiciones distintas de las nuestras. Siempre quedará un resto indescifrable, que será tanto mayor cuanto más escasos sean nuestro propio instinto histórico, nuestro ritmo fisiognómico, nuestro cono-

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 17.

cimiento o experiencia de los hombres. Sin embargo, la solución de *este* problema es una condición de toda inteligencia profunda del universo. El mundo histórico, que circunda a los demás, es una parte de *su esencia*, y nadie entenderá bien otro hombre si no conoce su sentimiento del tiempo, su idea del sino, el estilo y el grado de conciencia que haya en su vida interior. Lo que no pueda averiguarse inmediatamente por confesiones, habremos de buscarlo en el simbolismo de la cultura externa. Sólo así podremos tener acceso a lo que por sí mismo es inconcebible; de aquí el incalculable valor que para nosotros tienen el estilo histórico de una cultura y sus grandes símbolos del tiempo.

Ya hemos citado el *reloj* como uno de esos signos que casi nadie ha sabido comprender. El reloj es una creación de culturas muy desarrolladas, creación que aparece tanto más enigmática cuanto más se medita sobre ella. La humanidad antigua supo vivir sin relojes y lo hizo en cierto modo intencionadamente; hasta mucho después de Augusto la hora del día se computaba por la longitud de la sombra (1). En cambio, los relojes de sol y de agua fueron de uso corriente en los dos mundos más viejos, el mundo del alma babilónica y el del alma egipcia, y estaban en relación con una cronología rigurosa y con una honda visión del pasado y del futuro (2). Pero la existencia «antigua», euclidiana, punctiforme, transcurría sin referirse a nada, recluída en el presente. No debía haber en ella nada que señalase hacia el futuro y el pasado. Los antiguos no tuvieron *arqueología*, ni tampoco *astrología*, que es la *inversión psíquica* de aquélla. Los oráculos y las sibilas antiguas, como los arúspices y augures etrusco-romanos, no pretenden revelar el futuro lejano, sino resolver el *caso particular*

(1) Diels. *Antike Technie* [La técnica de los antiguos], 1920, página 159.

(2) En algunos círculos de sabios en Atica y Jonia se construyeron relojes de sol desde el año 400; desde Platón hubo en Grecia clepsidras aun más primitivas. Pero ambas formas eran malas imitaciones de los modelos orientales y no entraron en el sentimiento antiguo de la vida. (Véase Diels., pág. 160 y siguientes.)

que se presenta actualmente. No había en la conciencia general de los antiguos nada que se pareciese a una cronología. Las olimpíadas constituían un mero recurso literario. Lo importante no es averiguar si un calendario es bueno o malo, sino quién lo usa y si la vida de la nación se rige efectivamente por él. En las ciudades antiguas no hay nada que haga recordar la duración, el tiempo antecedente, el porvenir; no se rodean las ruinas de piadosos cuidados; no se planean obras en beneficio de las generaciones venideras; no se hace una elección de material, que tenga sentido, aunque haya de vencer dificultades técnicas. El griego de la época dórica abandonó la técnica miceniana de la piedra y volvió a edificar con madera y barro, y, sin embargo, tenía a la vista los modelos de Micenas y de Egipto y vivía en una comarca donde abundaban los mejores materiales pétreos. El estilo dórico es un estilo de madera. En la época de Pausanias podía verse en el Heraion de Olimpia la última columna de madera, que aun no había sido substituída. El alma antigua carece de órgano histórico, no tiene *memoria* en el sentido que hemos dado a esta palabra, es decir, facultad de mantener siempre presente la imagen del pasado personal y tras ella la del pasado nacional y universal (1) y asimismo el curso de la vida interior, *no sólo* propia, sino también ajena. En la «antigüedad» no hay «tiempo». Para el antiguo que vuelve la vista hacia la historia, el presente personal se destaca sobre un fondo que carece de toda ordenación temporal y, por lo tanto, histórica. Para Tucídides las guerras médicas, para Tácito las revueltas de los Gracos forman ya parte de ese fondo (2). Y lo mismo puede decirse de las grandes familias romanas, cuya tradi-

(1) Para nosotros el pasado se ordena merced a la Era cristiana y al esquema Edad Antigua, Media y Moderna. Sobre esta base se han compuesto cuadros de la historia del arte y de la religión desde los primeros tiempos góticos, y a esos cuadros se atienen todavía un gran número de personas en Occidente. No nos sería posible suponer eso en Platón o Fidias; en cambio es perfectamente válido para los artistas del Renacimiento y ha influído decisivamente en sus juicios de valor.

(2) Véase pág. 20.

ción era una pura novela; recuérdese a Bruto, el asesino de César, y su firme creencia en sus famosos antepasados. La reforma del calendario por César puede considerarse casi como un acto de emancipación del antiguo sentimiento de la vida; pero César pensaba prescindir de Roma y transformar el Estado en un Imperio dinástico, esto es, sometido al símbolo de la *duración*, con el centro de gravedad en Alejandría, de donde procede su calendario. El asesinato de César nos hace el efecto de la última convulsión del viejo sentimiento vital, enemigo de la duración, encarnado en la *polis*, en la *Urbs Roma*.

Los hombres de entonces vivían cada hora, cada día por sí mismo. Y no sólo los individuos, griegos y romanos, sino también la ciudad, la nación, la cultura entera. Las fiestas rebosantes de fuerza y sangre, las orgías palatinas, las luchas del circo, bajo Nerón y Calígula, que Tácito, romano de pura cepa, nos describe exclusivamente sin dedicar ni una mirada, ni una palabra a la vida lenta de aquellos inmensos territorios que constituían las provincias, son la expresión última y magnífica de ese sentimiento euclidiano del mundo, que diviniza el *cuerpo* y el *presente*. Los indios, cuyo Nirvana se caracteriza igualmente por la falta de cronología, no tuvieron tampoco relojes, ni, *por lo tanto*, historia, ni recuerdos, ni cuidados, ni preocupaciones. Eso que nosotros, hombres de eminente sentido histórico, llamamos la historia india, ha ido realizándose sin la menor conciencia de sí misma. Los mil años de cultura india que transcurren desde los Vedas hasta Buda nos producen el efecto de los movimientos que hace un hombre *durmiendo*. Allí relamente era la vida sueño. ¡Cuán diferentes, en cambio, son los mil años de nuestra cultura occidental! Nunca, ni siquiera en el «correspondiente» período de la cultura china, en el período Chu, con su finísimo sentido de las épocas (1), han estado los hombres más vigilantes; nunca han sido más conscientes; nunca han sentido el tiempo con mayor profundidad ni lo han vivido con un sentimiento más agudo

(1) Véase parte II, cap. IV, núms. 10 y 14.

de su dirección y de su movilidad, preñada de sinos. La historia de la Europa occidental *realiza voluntariamente su sino; la historia india acepta el suyo con resignación.* En la existencia griega, los años no representan nada; en la historia india, los decenios apenas significan algo; en el occidente europeo, la hora, el minuto y hasta el segundo tienen su importancia. Ni un griego ni un indio hubieran podido representarse esa tensión trágica de las crisis históricas, en que los segundos pesan, como, por ejemplo, en los días de agosto de 1914. Los hombres profundos de Occidente pueden sentir esas crisis, incluso en *sí mismos;* los helenos, *no.* Las innumerables torres que se alzan sobre nuestro suelo occidental lanzan al espacio sus campanadas noche y día, insertando el futuro en el pasado, deshaciendo el efímero presente «antiguo» en una inmensa curva de relación. El descubrimiento de los relojes mecánicos se efectúa en el mismo momento en que nace nuestra cultura, esto es, en la época de los emperadores sajones (1). No es posible representarse el hombre de Occidente sin una minuciosa cronometría, una *cronología del futuro,* que corresponde exactamente a nuestra enorme necesidad de arqueología, de conservación, de excavaciones, de colecciones. La época del barroco exageró el símbolo gótico de los relojes hasta el punto grotesco de inventar los relojes de bolsillo, que acompañan por doquiera al individuo (2).

Y junto al símbolo de los relojes hay otro no menos profundo e igualmente incomprendido: el de las formas de sepelio, santificadas por el culto y el arte de las grandes culturas. El gran estilo comienza en la India con los templos funerarios; en la antigüedad, con los vasos fúnebres; en Egipto, con las

(1) Podemos suponer igualmente que la invención de los relojes de sol por los babilonios y de los relojes de agua por los egipcios ocurre hacia el año 3000 antes de J. C., es decir, en la época «correspondiente» de estas dos culturas. La historia de los relojes es inseparable de la del calendario; por eso hay que suponer también que las culturas china y mejicana, con su profundo sentido de la historia, inventaron muy pronto y adoptaron rápidamente algún método para medir el tiempo.

(2) Figurémonos lo que sentiría un griego que de pronto conociese esta costumbre.

Pirámides; en el cristianismo primitivo, con las catacumbas y los sarcófagos. En los tiempos primitivos coexisten en caótica mezcla muchas formas funerarias posibles, y cada cual se rige por la necesidad, la comodidad o la costumbre de su tribu. Pero pronto cada cultura elige una de esas formas y la eleva al supremo rango simbólico. El «antiguo», dirigido por un sentimiento vital profundo e inconsciente, prefirió la *cremación,* acto de aniquilamiento, en el cual recibe una expresión vigorosa su existencia euclidiana, que se atiene al ahora y al aquí. El antiguo *no quería* historia, ni duración, ni pasado, ni futuro, ni preocupaciones, ni descomposición; por eso *destruyó* lo que ya no tenía presente, el *cuerpo* de un Pericles, de un César, de un Sófocles, de un Fidias. El alma, empero, pasaba a formar parte de la legión *informe,* a quien estaban dedicados los cultos de los abuelos y las fiestas de las almas, celebradas por los miembros vivos de la familia—que pronto fueron descuidando esta obligación—. Esa informe multitud de las almas constituye la más fuerte oposición a las *genealogías* que las familias occidentales inmortalizan en sus enterramientos, con todos los signos de la ordenación histórica. No hay otra cultura que sea en esto comparable a la cultura antigua (1)—con una excepción significativa: la época primitiva de los Vedas en la India—. Debe advertirse que, en los tiempos homéricos, en la edad primera del dórico, se celebraba la cremación con todo el *pathos* de un símbolo recién creado, como se ve sobre todo en la *Iliada,* y en cambio, aquellos hombres que yacían sepultados en las tumbas de Micenas, Tirinto y Orcomenos, y cuyas luchas fueron acaso las que dieron origen a la epopeya de Homero, habían sido enterrados casi a la manera egipcia. Cuando en la época imperial aparece, junto a la urna funeraria, el sarcófago, «el que se traga la

(1) El culto chino de los antepasados rodeó la *genealogía* de un ceremonial riguroso, y poco a poco este culto fué ocupando el centro de toda la religiosidad. En cambio, entre los antiguos el culto de los antepasados cede la preeminencia al de los dioses presentes, hasta el punto de que en Roma apenas si ya existió.

carne» (1) —cristiano, judío y *pagano*—es porque acaba de surgir un nuevo *sentimiento del tiempo*; del mismo modo que a las tumbas de Micenas sigue la urna de Homero.

En cambio, los egipcios, que conservaron su pasado en la memoria, en la piedra y en los jeroglíficos, tan concienzudamente que hoy, transcurridos cuatro mil años, podemos determinar con exactitud los números de sus reyes, quisieron también eternizar su cuerpo, y de tal suerte lo consiguieron, que los grandes Faraones —¡símbolo de terrible sublimidad!— ostentan hoy día en nuestros museos los rasgos personales de su rostro, mientras que los reyes de la época dórica no han dejado rastro ni de sus nombres siquiera. Conocemos la fecha exacta del nacimiento y de la muerte de casi todos nuestros grandes hombres, a partir del Dante. Y ello nos parece la cosa más natural del mundo. Pero en la época de Aristóteles, en la cumbre de la evolución antigua, no se sabía ya si Leucipo, fundador del atomismo y contemporáneo de Pericles, *había realmente existido* un siglo antes. Es como si nosotros no estuviésemos seguros de la existencia de Giordano Bruno, o como si el Renacimiento quedase ya envuelto en las tinieblas de la leyenda.

Y esos mismos museos, en donde depositamos los restos corpóreos del pasado, ¿no son también un símbolo de primer orden? ¿No conservan momificado el «cuerpo» de la cultura toda en su evolución? En millones de libros impresos hemos reunido fechas innumerables. En las cien mil salas de los museos de Europa hemos juntado *todas las obras* de *todas* las culturas muertas; y cada objeto, allí, aislado en la masa de la colección, substraído al fugaz instante de su fin verdadero —que para un alma antigua hubiera sido lo *único* sagrado—.

(1) Alude claramente a la «resurrección de la carne» (ἐκ νεκρῶν). El cambio de sentido que hacia el año 1000 sufre este término—transformación profunda y aun hoy casi desconocida—se manifiesta cada vez más claro en la voz «inmortalidad». Con la resurrección, que es la victoria sobre la muerte, el tiempo vuelve a empezar, por decirlo así, en el espacio cósmico. Con la inmortalidad, el tiempo supera el espacio.



se disuelve, por decirlo así, en una infinita movilidad del tiempo. Recuérdese lo que los helenos llamaban «museión», y piénsese en el profundo sentido que manifiesta ese cambio de significación que ha sufrido la palabra.

14

El *sentimiento primario de la preocupación,* o precaución del porvenir, predomina en la fisonomía de la historia occidental, como asimismo en la egipcia y china; y da forma al simbolismo de lo *erótico,* que representa la corriente interminable de la vida en la imagen de las generaciones. La existencia «antigua», euclidiana, punctiforme, sintió también en esto el «ahora y el aquí» de los actos decisivos: generación y alumbramiento. Por eso, en el centro del culto a Demeter puso los quejidos de la parturiente y extendió por todo el mundo antiguo el símbolo dionysíaco del *falo,* signo de una sexualidad consagrada por completo al momento presente y tan olvidadiza del pasado como del futuro. Correspóndele, en el mundo indio, el signo del lingam y el culto de la diosa Parwati. El hombre se siente entregado sin voluntad y sin *preocupación* al sentido del devenir como un trozo de naturaleza, como una planta. El culto doméstico de los romanos se tributaba al *genius,* es decir, a la potencia generatriz del padre de familia. En cambio, la preocupación profunda y meditativa del alma occidental ha opuesto a aquellos signos el signo del amor maternal, que apenas si aparece en el horizonte de la mitología antigua; v. gr., en las quejas de Perséfone o en la estatua sentada de la Demeter, de Cnido (de época helenística). La madre amamantando al hijo—el futuro—; el culto de María, tomado en este sentido nuevo, fáustico, no floreció hasta los siglos del goticismo, y halla su expresión suprema en la *Madonna* de la Capilla Sixtina, por Rafael. Este símbolo *no* tiene una significación general cristiana; pues si bien el cristianismo mágico consideró a María como theotokos, como generatriz

de Dios (1), y la elevó a la categoría de un símbolo, ello fué con un sentido completamente distinto. La madre amamantando al niño es un tema tan extraño al arte cristiano primitivo y bizantino como al arte helénico, aunque por otros motivos. La Margarita del Fausto, con el profundo encanto de su inconsciente maternidad, está seguramente más próxima a las madonas góticas que todas las Marías de los mosaicos de Bizancio y de Rávena. Una prueba notable de lo profundas que son estas relaciones se encuentra en el hecho de que a la Madonna con el niño Jesús corresponde exactamente la Isis egipcia con el niño Horus—las dos son madres *solícitas*—; y este símbolo, que permaneció olvidado durante miles de años, durante todo el tiempo que vivieron las culturas antigua y árabe, para las cuales no podía significar nada, fué al fin resucitado por el alma fáustica.

De la preocupación maternal pasamos, naturalmente, a la del padre, y con ésta al Estado, símbolo supremo del tiempo, el más alto símbolo que aparece en el círculo de las grandes culturas. Para la madre, el hijo significa el futuro, la prolongación de la propia vida; de suerte que el amor materno anula, por decirlo así, la dualidad y separación de ambos seres. Otro tanto significa para los varones la comunidad armada, que asegura la casa y el hogar, la mujer y los hijos, y, por consiguiente, todo el pueblo, con su porvenir y su actividad. El Estado es la forma interna de una nación; es la nación cuando está «en forma». Y la historia, en su sentido amplio, es ese mismo Estado cuando lo pensamos no como movido, sino como movimiento. *La mujer en cuanto madre es historia: el hombre en cuanto guerrero y político hace la historia* (2).

La historia de las culturas superiores nos ofrece tres ejemplos de formaciones políticas llenas de cuidadosa solicitud: la administración egipcia del Imperio antiguo desde el año

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 13.
(2) Véase parte II, cap. IV, núm. 1.

3000 antes de J. C.; el Estado chino primitivo de los Chu, cuya organización fué explicada por el Chu-li de manera tan perfecta, que más tarde no se atrevieron a creer los científicos en la autenticidad del libro, y los Estados occidentales, cuya constitución previsora demuestra una voluntad de futuro que no podrá ser superada (1). Frente a estos ejemplos de solícita atención aparece por dos veces una imagen del abandono más completo al momento y sus azares: una vez, en el Estado «antiguo», y otra, en el Estado indio. Por diferentes que sean en sí mismos el estoicismo y el budismo, emociones seniles de esos dos mundos, sin embargo coinciden en una cosa: en oponerse al sentimiento histórico de la preocupación, en despreciar la labor asidua, la fuerza organizadora, la conciencia del deber. Por eso, ni en las cortes de los reyes indios ni en el foro de las ciudades antiguas hubo nadie que pensase en el mañana, ni para propio provecho ni para provecho de la comunidad. El *carpe diem* del hombre apolíneo es igualmente aplicable al Estado antiguo.

Y lo mismo que en el aspecto político sucede en el otro aspecto de la existencia histórica, en el económico. Al amor indio y al amor antiguo, que comienzan y concluyen en el goce del momento, corresponde la vida al día, de las manos a la boca. En Egipto existió, en cambio, una organización económica de estilo portentoso, que llena el cuadro todo de la cultura egipcia y que se manifiesta hoy aún en escenas colmadas de laborioso orden. En China, los mitos y la historia de los dioses y los emperadores legendarios giran continuamente alrededor de las tareas sagradas del campo. Por último, en la Europa occidental comenzó la economía con los cultivos modelos de las órdenes religiosas, y llegó a su apogeo en una ciencia propia, la economía nacional, que desde un principio fué *hipótesis metódica*, no para enseñarnos propiamente lo que ha sucedido, sino lo que *debiera* suceder. Pero los antiguos, por no hablar de los indios, administraban al día, a

(1) Véase parte II, caps. IV y V.

pesar de que tenían ante los ojos el modelo de Egipto. El Estado entraba a saco no sólo en los tesoros, sino en las meras posibilidades, y desperdiciaba luego en repartos a la plebe los sobrantes que casualmente quedaran. Basta examinar las grandes figuras políticas de la antigüedad: Pericles y César, Alejandro y Escipión, y hasta los revolucionarios, como Cleón y Tiberio Graco, para ver que ni uno solo pensó nunca en lejanías económicas. Ninguna ciudad antigua emprendió la obra de desecar un pantano o de roturar un monte, o de introducir nuevos métodos o nuevas especies vegetales o animales. Sería un gran error el interpretar la «reforma agraria» de los Gracos en sentido occidental y creer que éstos se propusieron hacer de sus partidarios *propietarios* rurales. Nada estaba más lejos de su pensamiento que la idea de una educación agrícola, o incluso de fomentar la agricultura en Italia. Se dejaba llegar el futuro sin intentar siquiera actuar sobre él. Por eso el socialismo—no el teórico de Marx, sino el práctico de los prusianos, el fundado por Federico Guillermo I, el que precedió al marxista y acabará por superarlo también—, por su profunda afinidad con el egipticismo, es la contraposición del estoicismo económico de la antigüedad; es egipcio, en efecto, por sus hondas preocupaciones, encaminadas a establecer relaciones económicas perdurables, por su educación del individuo en el cumplimiento del deber para la comunidad, y por su santificación del trabajo, que afirma el tiempo y el futuro.

15

El hombre vulgar de todas las culturas no percibe, en la fisonomía del devenir—el suyo propio y el del mundo viviente que le rodea—, nada más que lo que se presenta inmediatamente en el primer término. El conjunto de sus experiencias, tanto interiores como exteriores, llena el curso de sus días, en la forma de una simple sucesión de hechos. Sólo el hombre importante siente, tras el nexo vulgar de la superficie, agi-

tada por el movimiento de la historia, una lógica profunda del devenir, que se manifiesta en la idea del sino y que hace que esas formas superficiales y poco significativas de cada día aparezcan como fortuitas.

Entre el sino y el azar dijérase, a primera vista, que no hay mas que una diferencia de grado. Se considera, verbigracia, como un azar el hecho de que Goethe estuviese en Sesenheim, y como un sino, el de que marchase a Wéimar. Aquello parece constituir un episodio; esto, una época. Sin embargo, se ve claro que la distinción depende de lo que valga interiormente el hombre que la hace. A la plebe la vida misma de Goethe le aparecerá como una serie de azares anecdóticos, y habrá pocos hombres que sientan con admiración la necesidad simbólica que hay en ella, aun en su parte más insignificante. Pero el descubrimiento del sistema heliocéntrico por Aristarco, ¿fué quizá un azar sin importancia para la cultura antigua? Y, en cambio, su nuevo descubrimiento por Copérnico, ¿fué un sino para la cultura fáustica? ¿Fué un sino la falta de espíritu organizador en Lutero, que en esto se opone a Calvino? ¿Y para quién lo fué? ¿Para los protestantes, para los alemanes, para toda la humanidad occidental? ¿Fueron Tiberio Graco y Sila unos azares y, en cambio, César un sino?

En este punto, ya no es posible entenderse por conceptos. ¿Qué es sino y qué azar? A esta pregunta sólo pueden contestar las *experiencias íntimas* decisivas del alma individual y del alma de las culturas. Enmudecen aquí toda experiencia erudita, todo conocimiento científico, toda definición; y si alguien intenta concebir el sino y el azar por medios gnoseológicos es porque nunca los ha sentido. La reflexión crítica no puede nunca proporcionarnos ni la sombra de un sino; sentir esta verdad con íntima certidumbre es una condición indispensable para que el mundo del devenir se manifieste a nuestros ojos. Conocer, distinguir por medio de juicios, es lo mismo que establecer relaciones *causales* entre las cosas conocidas y separadas, las propiedades y las posiciones. El que investigue la historia *formulando juicios lógicos* no encontrará mas que

datos. Pero lo que yace en las profundidades de la historia, ya sea la providencia o la fatalidad, sólo puede ser vivido; vivido en el acontecer presente como en la imagen de lo que aconteció; vivido con ese género de certidumbre inefable y emocionante que la verdadera tragedia despierta en el espectador ingenuo. El sino y el azar forman siempre una oposición, en cuyos términos intenta el alma encubrir lo que *sólo* puede ser un sentimiento, una experiencia íntima, una intuición, lo que sólo las más íntimas creaciones de la religión y del arte revelan con claridad a los *elegidos* para tal sabiduría. Para evocar ese sentimiento primario de la existencia viva, ese sentimiento que da sentido y consistencia a la imagen cósmica de la historia—el nombre es ruido y humo—, no conozco nada mejor que una estrofa de Goethe, la misma que va inscrita como lema en la portada de este libro, expresando su tendencia fundamental:

Cuando, en lo infinito, lo idéntico
A compás eternamente fluye,
La bóveda de mil claves
Encaja con fuerza unas en otras.
Brota a torrentes de todas las cosas la alegría de vivir,
De la estrella más pequeña, como de la más grande,
Y todo afán, toda porfía
Es paz eterna en el seno de Dios, Nuestro Señor.

En la superficie del acontecer universal domina lo *imprevisto*. Lo imprevisto acompaña y caracteriza todo suceso particular, toda decisión singular, toda personalidad. Nadie, al ver presentarse a Mahoma, pudo predecir la ruina del Islam. Nadie, ante la caída de Robespierre, pudo prever a Napoleón. No es posible predecir si va o no a surgir un gran hombre, ni qué va a emprender, ni si sus empresas van a tener o no un éxito afortunado. Nadie sabe si una evolución, que se inicia poderosa, va a realizar, efectivamente, su curva perfecta, como le ocurre a la nobleza romana, o si va a perecer víctima de la fatalidad, como los Hohenstaufen y toda la cultura maya. Y lo mismo sucede, a pesar de toda la ciencia natural,

al sino de una especie particular de plantas o de animales en la historia de la tierra; más aún: lo mismo le sucede al sino de la tierra y de los sistemas solares y de las vías lácteas. El insignificante Augusto ha hecho época; en cambio, el gran Tiberio pasó sin dejar rastro. Y no de otro modo se nos presenta el destino de los artistas, de las obras y de las formas artísticas, de los dogmas y de los cultos, de las teorías y de los inventos. En la vorágine del devenir hay elementos que sufren un sino y otros que producen un sino, a veces para siempre; aquéllos desaparecen en el oleaje de la historia; éstos, en cambio, *crean* la historia. Pero no hay causa ni motivo que pueda explicarnos esos trances, que acontecen, sin embargo, con la más íntima necesidad. Puede aplicarse al sino lo que San Agustín, en un momento profundo, dijo del tiempo: *Si nemo ex me quoerat, scio: si quoerenti explicare velim, nescio.*

Así, la *idea de la gracia*, que se deriva del sacrificio de Jesús y que da al que la recibe el poder de querer libremente (1) representa en el cristianismo occidental la suprema concepción ética del azar y del sino. ¡Predestinación (pecado original) y gracia! En esta polaridad, que sólo puede ser forma del sentimiento, de la vida fugaz, y nunca contenido de la experiencia científica, queda encerrada la existencia de todo hombre realmente significativo de esta cultura. Esa polaridad, por bien que se oculte tras el concepto naturalista de «evolución», que proviene de ella en línea recta (2), es, incluso para el protestante y aun para el ateo, el fundamento de toda confesión, de toda autobiografía, escrita o imaginada; y por eso el hombre antiguo, cuyo sino se presentaba en otra forma, no pudo tener autobiografía. En esa polaridad se encierra el último sentido de los autorretratos de Rembrandt y de toda la música occidental, desde Bach hasta Beethoven. Llámese predestinación, providencia o evolución interna (3), nunca podrá el

(1) Véase parte II, cap. III, núms. 9 y 17.
(2) La línea que une a Calvino con Darwin es fácil de seguir en la filosofía inglesa.
(3) Este es uno de los puntos eternamente discutidos por la esté-

pensamiento captar ese elemento que imprime a las vidas de todos los occidentales un sello de profunda afinidad. La «voluntad libre» es una certidumbre interior. Pero sean cuales fueren nuestras voliciones y nuestros actos, es lo cierto que los resultados reales y las consecuencias de toda decisión, resultados y consecuencias súbitos, sorprendentes, imprevisibles, están al *servicio* de una necesidad más profunda y se incorporan a un orden superior que percibe la mirada inteligente cuando recorre la imagen del remoto pasado. Entonces lo inexplicable puede producir la impresión de un don de la gracia, si el sino de aquella voluntad era precisamente el de realizarse. ¿Qué es lo que quisieron Inocencio III, Lutero, Loyola, Calvino, Jansenio, Rousseau, Marx? ¿Cuáles han sido las consecuencias de sus voluntades en el curso de la historia occidental? ¿Han sido gracia o fatalidad? Todo análisis racionalista remata aquí en el absurdo. La teoría de la predestinación, en Calvino y Pascal—que, más sinceros que Lutero y Tomás de Aquino, se atrevieron a sacar las consecuencias causales de la dialéctica agustiniana—representa el absurdo a que *necesariamente* se llega cuando se tratan estos misterios con la inteligencia. La lógica del sino, que rige en el devenir cósmico, se transforma en la lógica mecánica de los conceptos y de las leyes. La intuición inmediata de la vida se convierte en un sistema mecánico de objetos. Las terribles luchas interiores de Pascal denotan un hombre que a una vida interior muy profunda unía un espíritu dotado de altas disposiciones matemáticas, y que quiso someter los últimos y más graves problemas del alma simultáneamente a las grandes intuicio-

---

tica occidental. El alma antigua, ahistórica, euclidiana, no «evoluciona». El alma occidental se agota íntegramente evolucionando; es una función dirigida hacia un término. Aquélla «es»; ésta «deviene». Por eso la tragedia antigua presupone la constancia de la persona, y la occidental, su variabilidad. Esto es lo que nosotros llamamos «carácter», forma de la realidad, que consiste en un incesante movimiento y una infinita riqueza de relaciones. *En Sófocles, el gran gesto ennoblece el dolor; en Shakespeare, los grandes sentimientos ennoblecen la acción.* Nuestra estética ha tomado sus ejemplos de *ambas* culturas, sin distinción, y por eso no ha acertado en el problema fundamental.

nes de una ardiente fe y a la precisión abstracta de un gran talento matemático. Esto dió a la idea del sino o, dicho en términos religiosos, de la providencia divina, *la forma esquemática del principio de causalidad;* esto es, la forma kantiana de la actividad intelectual. *Tal es, en efecto, el sentido de la predestinación,* en la cual la gracia, libre de todo nexo causal, la gracia viva, que sólo como certidumbre interior puede sentirse, aparece cual fuerza natural unida a leyes inquebrantables y convierte la imagen religiosa del universo en un árido y rígido mecanismo. ¿No fué un sino también—para ello y para el mundo—el que los puritanos ingleses, llenos de esta convicción, en vez de caer en una adoración quietista, alimentasen la estimulante certidumbre de que su voluntad era la voluntad de Dios?

16

Si tornamos ahora al intento de aclarar un poco más qué sea el azar, ya no correremos el peligro de ver en él una excepción o quiebra del mecanismo *natural.* La «naturaleza» *no* es la imagen cósmica en la cual el sino es algo esencial. Cuando la mirada, volviéndose hacia dentro, se desvía de las cosas sensibles, de los productos, y transformándose casi en una visión de iluminado, atraviesa el contorno cósmico y contempla, no los objetos, sino los protofenómenos mismos, entonces surge el gran panorama *histórico,* el aspecto extranatural y sobrenatural. Tal es la mirada de Dante y de Wolfram; tal es la mirada de Goethe en su vejez, cuya expresión se halla, sobre todo, en el final del segundo Fausto. Si nos detenemos a contemplar este mundo del sino y del azar, acaso nos parezca un azar el que, en nuestro minúsculo planeta, perdido entre innumerables sistemas solares, se haya representado una vez ese episodio de la «historia universal»; un azar, el que los hombres—extraños organismos animales, sobre la corteza de ese planeta—ofrezcan el espectáculo del «conocimiento», pre-

cisamente en esta forma, expuesta de tan distintos modos por Kant, Aristóteles y otros; un azar, el que, como el otro polo de ese conocimiento, aparezcan precisamente estas leyes naturales—«eternas y universales»—y evoquen la imagen de una «naturaleza» que, según cada hombre cree, es la misma para todos. La física—muy justamente—excluye el azar de su cuadro; pero un azar es, a su vez, el que la física misma haya surgido cierto día, en el período aluvial de la corteza terrestre, como una especie particular de concepción mental. *El mundo del azar es el mundo de las realidades singulares, hacia las cuales, tomadas como un futuro, vamos viviendo anhelantes o medrosos. Ellas son también el presente vivo, que ora nos deprime, ora nos excita. Ellas forman, en fin, el pasado que nosotros contemplativamente podemos revivir con fruición o con dolor. El mundo de las causas y de los efectos, en cambio, es el mundo de las permanentes posibilidades, mundo de verdades intemporales que conocemos por distinciones y análisis.*

Sólo este último mundo es accesible a la ciencia. Sólo este último es *idéntico* a la ciencia. Quien, como Kant y la mayoría de los sistemáticos del pensamiento, no tenga ojos para el primero—el mundo como *divina comedia*, como espectáculo para un Dios—, sólo hallará en él una absurda maraña de azares, esta vez en el más trivial sentido de la palabra (1). Y en cuanto a la investigación profesional, no artística, de la historia, con sus colecciones y ordenamientos de simples datos, no es casi nada más que una sanción, todo lo ingeniosa que se quiera, que confirma la banalidad del azar. La mirada capaz de penetrar hasta la realidad metafísica es la que revive en los datos el *simbolismo* de lo acontecido y, de esa suerte, eleva el azar a la dignidad de sino. El hombre que por sí mismo sea un sino—como Napoleón—, no necesita tener esa mira-

(1) «Plus on vieillit, plus on se persuade que sa sacrée Majesté le Hasard fait les trois quarts de la besogne de ce misérable univers.» Cuanto más se envejece, más se convence uno de que la sagrada majestad del azar hace las tres cuartas partes de la tarea en este miserable universo. (Federico el Grande a Voltaire.) Así siente por necesidad el verdadero racionalista.

da, pues entre él, como hecho, y los demás hechos, existe una armonía metafísica que da a sus resoluciones una seguridad de ensueño (1).

Esa mirada constituye precisamente la fuerza típica de Shakespeare, en quien nadie ha buscado, ni vislumbrado siquiera, al verdadero *trágico del azar*. Y, sin embargo, aquí está precisamente el sentido último de la tragedia occidental, que es al mismo tiempo la copia de la idea occidental de la historia y, por lo tanto, la clave de lo que significa para nosotros la palabra «tiempo», que Kant no supo entender. Es un azar el que la situación política en *Hamlet*, el asesinato del rey y el problema de la sucesión a la corona, concurran justamente en un joven de *este* carácter. Es un azar el que Yago, un pícaro vulgar, como los que se ven en cualquier parte, elija por víctima justamente a Otelo, cuya persona posee una fisonomía que no tiene nada de vulgar. ¿Y Lear? ¿Hay nada más fortuito—y, por lo tanto, «más natural»—que la reunión de esa majestad imperativa con esas pasiones fatales, transmitidas a las hijas? Shakespeare recoge la anécdota tal como la encuentra, y *justamente por eso* la llena con el peso de la más íntima necesidad—nunca más sublime que en sus dramas romanos—. Pero esto no ha podido comprenderlo nadie todavía, porque la *voluntad* de inteligencia se ha ido agotando en intentos desesperados por introducir en Shakespeare una causalidad moral, una «motivación», una relación de «penitencia» a «pecado». Mas estas interpretaciones no son ni verdaderas ni falsas—verdad y falsedad son nociones que pertenecen al mundo como naturaleza y significan una crítica del mecanismo causal—, sino mezquinas, míseras, comparadas con la manera profunda como el poeta revive la anécdota efectiva. Sólo el que sienta esto podrá admirar la grandiosa ingenuidad del principio del rey Lear o de Mácbeth. Hebbel, en cambio, es todo lo contrario: anula la profundidad del azar, substituyéndola por un sistema de causas y efectos. Lo for-

(1) Véase parte II, cap. I, núm. 5.

zado, lo conceptual de sus bosquejos, que todo el mundo siente, sin poderlo explicar, proviene de que el esquema causal de sus conflictos espirituales contradice el sentimiento cósmico de la historia y su muy diferente lógica. Esos hombres no viven; vienen con su presencia a *demostrarnos* algo. Se siente en Hebbel la actuación de un gran intelecto, no de una vida profunda. En lugar del azar, ha puesto un problema.

Precisamente esta especie *occidental* del *azar* es la que falta por completo en el sentimiento cósmico de los antiguos y, por lo tanto, en el drama antiguo. Antígona no posee ninguna cualidad accidental que tenga importancia para su destino. Lo que le sucede al rey Edipo—por oposición al sino de Lear—le hubiera podido suceder a cualquiera. Este es el sino *antiguo*, el *fatum* «universal humano», que vale para un «cuerpo» cualquiera y no depende en modo alguno de la personalidad accidental.

La historiografía corriente, cuando no va a perderse en las colecciones de datos, se atiene *siempre* al mezquino azar. Así lo quiere el sino de sus creadores, que, más o menos, son, por el espíritu, hombres de la multitud. Ante sus ojos pasan juntas la naturaleza y la historia en una unidad popular. Y el azar, «sa sacrée Majesté le Hasard», es justamente lo más fácil de entender para el hombre de la multitud. El azar, en efecto, es la causa que permanece invisible detrás de la cortina; es lo que *no ha sido aún* demostrado; y esto, para el hombre vulgar, ocupa el puesto de la lógica histórica, que él no siente. La muchedumbre se halla a gusto en el cuadro anecdótico de la historia, ese coto de caza adonde los historiadores científicos van en busca de nexos causales y los novelistas y dramaturgos vulgares, de asuntos. ¡Cuántas guerras declaradas porque un cortesano celoso quiere separar a su mujer de un general! ¡Cuántas batallas perdidas o ganadas por ocurrencias ridículas! ¡Recuérdese cómo se estudiaba la historia romana en el siglo XVIII, y aun hoy la historia china! El abanicazo del bey de Argel, y otros casos por el estilo, llenan la escena histórica de motivos de opereta. La muerte

de Gustavo Adolfo o de Alejandro parecen traídas por un dramaturgo malo. Aníbal es un simple *intermezzo* de la historia antigua, en cuyo curso sorprende verlo caer. El «paso» de Napoleón por la historia no carece de cierto aspecto melodramático. Quien busque la forma inmanente de la historia en alguna secuencia causal de los sucesos particulares visibles encontrará siempre, si es sincero, una comedia de burlescos absurdos. Me atrevo a creer que la escena—tan poco notada—en que salen bailando los triunviros borrachos en el *Antonio y Cleopatra*, de Shakespeare—para mí una de las más fuertes en esta obra de infinita profundidad—, responde al desprecio que el primer trágico *histórico* de todos los tiempos profesaba al aspecto «pragmático» de la historia. Pues *este* aspecto es el que ha dominado siempre en el «mundo». A los ambiciosos pequeños les ha dado ánimo y esperanza de actuar en la historia. Rousseau y Marx se figuraban que mirando hacia él y considerando su estructura racionalista iban a poder cambiar «el curso del mundo» con una teoría. La interpretación social o económica de los desarrollos políticos, que es la más alta cumbre a que se eleva hoy la historiografía, tiene un cariz biológico que la hace siempre sospechosa de fundarse en nexos mecánicos, y así resulta tan trivial y popular.

En algunos momentos importantes tuvo Napoleón un fuerte sentimiento de la profunda lógica del devenir cósmico. Pudo vislumbrar entonces hasta qué punto él mismo era un sino y hasta qué punto tenía un sino. «Me siento empujado hacia un fin que no conozco. Tan pronto como lo haya alcanzado, tan pronto como ya no sea yo necesario, bastará un átomo para hacerme pedazos; pero, hasta entonces, nada podrán contra mí todas las fuerzas humanas», decía al comenzar la campaña de Rusia. He aquí un pensamiento que *no* es pragmático. En este momento siente Napoleón que la lógica del sino no necesita ni un hombre determinado ni una situación particular; él mismo, como persona empírica, hubiera podido caer en Marengo, pero lo que él *significaba* se

hubiera realizado entonces en otra forma. Una melodía, entre las manos de un gran músico, es susceptible de muchas variaciones. Acaso estas variaciones le parezcan al auditor sencillo melodías totalmente distintas, y, sin embargo, en lo profundo—en muy diferente sentido—no habrá cambiado la melodía. La época de la unidad nacional alemana se realizó en la persona de Bismarck; la época de la guerra de la Independencia se realizó en amplios y casi innominados acontecimientos. Estos dos «temas», hablando en términos musicales, pudieron muy bien desarrollarse de otro modo. Bismarck pudo ser despedido antes; la batalla de Léipzig pudo perderse; el grupo de las guerras de 1864, 1866 y 1870 pudo no tener lugar y verificarse, en cambio, acciones diplomáticas, dinásticas, revolucionarias o económicas—a manera de «modulaciones»—. *Sin embargo, el sello fisiognómico de la historia occidental, por oposición al estilo, v. gr., de la historia india, exige, por decirlo así, con necesidad contrapuntística, que haya, en los pasos decisivos, fuertes acentos, guerras o grandes personalidades*. Bismarck mismo indica en sus *Recuerdos* que en la primavera de 1848 hubiera podido obtenerse una unidad más amplia que la que se obtuvo en 1870; pero falló por la política del rey de Prusia, o más exactamente por el gusto personal del rey. Sin embargo, este desarrollo de la frase musical hubiera sido, para el propio sentimiento de Bismarck, incoloro y desabrido, y hubiera exigido necesariamente una coda *(dacapo e poi la coda)*. Pero ninguna forma de la realidad hubiera podido alterar el sentido de la época: el tema. Goethe pudo quizá morir joven; su idea, no. *Fausto* y *Tasso* no hubieran sido escritos; pero hubieran «existido», aunque sin realidad poética y en un sentido muy misterioso.

Un azar ha sido el que la historia de la humanidad superior se haya desenvuelto en la forma de grandes culturas; un azar, el que una de esas culturas haya despertado a la vida en la Europa occidental hacia el año 1000; pero desde el momento en que nació, hubo de seguir «la ley con que había empezado». Hay para cada época una infinita multitud de

posibilidades sorprendentes e imprevisibles de realizarse en hechos individuales; pero la época misma es necesaria, porque la impone la unidad vital de la cultura. El tener tal o cual forma interior, precisamente, es cosa que pertenece a su *destino* mismo. Otros azares podrán hacer que su evolución sea grandiosa o mezquina, feliz o dolorosa, pero no pueden alterarla. Hechos irrevocables son no sólo los casos particulares, sino también los tipos particulares: el tipo del «sistema polar», con los planetas y sus trayectorias, en la historia del universo; el tipo del «ser vivo», con su juventud, su vejez, su duración, su reproducción, en la historia de nuestro planeta; el tipo del hombre, en la historia de los seres vivos; el tipo de la gran cultura (1), en el estadio humano de la «historia universal». Y estas culturas tienen una afinidad esencial con las plantas: permanecen durante toda su vida adheridas al suelo de donde brotaron. Por último, también es típico el modo como los hombres de una cultura conciben y viven el sino, por muy distintos colores que presenten las diferentes imágenes individuales. Lo que sobre esto se dice aquí no es «verdad», sino que es «necesario íntimamente» para esta cultura y este período. Y si convence a otras personas, no es porque la verdad sea una sola, sino porque estas personas pertenecen a la misma época.

El alma euclidiana de la antigüedad no pudo vivir su vida, adherida a los primeros planos del presente, sino en la forma de *azares de estilo antiguo*. Si para el alma occidental es lícito interpretar el azar como un sino de inferior potencia, recíprocamente será lícito, para el alma antigua, interpretar el sino como un azar sublimado. Esto es lo que significan ananké, eimarmené, fatum. El alma antigua no vivió propiamente la historia. Esto quiere decir que le faltó el sentido propio para una *lógica* del sino. No nos dejemos engañar por las palabras. La diosa más popular del helenismo fué Tyqué, que

(1) El método comparativo que empleo en este libro se basa justamente sobre el hecho de que un grupo de esas grandes culturas se halla ante nuestros ojos. Véase parte II, cap. I, núm. 9.

apenas podía distinguirse de Ananké. *Nosotros,* en cambio, sentimos el sino y el azar con toda la gravedad de una *oposición.* Y todo depende, para nosotros, del modo como ambos términos se concilien en las profundidades de nuestra existencia. *Nuestra* historia es la historia de las grandes conexiones. La historia antigua—me refiero no sólo a la imagen que de ella nos dan sus historiadores, como Herodoto, sino a la historia en su plena realidad—es una colección de anécdotas, esto es, una serie de casos plásticos. El estilo de la existencia antigua, en general, como el de cada una de sus vidas en particular, es siempre anecdótico, en el más hondo sentido de esta palabra. El aspecto corpóreo y tangible de los sucesos se condensa en azares *anti*históricos, *demoníacos, absurdos,* que ocultan y niegan la lógica del acontecer. Todas las fábulas de las grandes tragedias antiguas *consisten* en azares, que constituyen una mofa de todo sentido del mundo. No de otro modo puede definirse el significado de la palabra εἱμαρμένη, en oposición a la *lógica* shakespeariana *del azar.* Repitámoslo: lo que cae sobre Edipo desde fuera de él mismo y sin ninguna necesidad interna hubiera podido acontecerle a cualquier otro hombre, sin excepción. Esta es la forma del *mito antiguo.* Comparemos esto con la profunda e íntima necesidad que hay en el sino de Otelo, de Don Quijote, de Werther; necesidad condicionada por una existencia entera y por la relación de esta existencia con la época a que pertenece. Aquí se opone, como ya se ha dicho, la tragedia de situación a la tragedia de carácter. Mas en la historia misma se repite esta oposición. Todas las épocas de la historia occidental tienen carácter; las de la antigüedad presentan situaciones. La vida de Goethe manifiesta la lógica del sino; la de César es una serie de azares míticos. Shakespeare es el que retrospectivamente ha *introducido* en ella la lógica. Napoleón es un *carácter* trágico; Alcibíades cae en *situaciones* trágicas. La astrología, en la forma en que, desde el gótico hasta el barroco, impera sobre el sentimiento cósmico, incluso de sus propios adversarios, quería dominar *todo* el curso futuro de la vida.

El *horóscopo* fáustico, cuyo ejemplo más conocido es quizá el de Wallenstein, establecido por Képler, presupone que toda la vida futura de un hombre ha de seguir una dirección unitaria y congruente. El *oráculo* antiguo, en cambio, que se refiere siempre a casos *aislados*, es propiamente el símbolo del azar absurdo, del instante; subraya, en el curso del mundo, lo punctiforme, lo inconexo, y por eso los oráculos encajaban perfectamente en el género de historia que escribían y vivían los atenienses. ¿Ha habido nunca un griego que tenga conciencia de una *evolución histórica* hacia un fin? En cambio, nosotros no hemos podido nunca, sin esa conciencia, ni meditar sobre historia ni hacer la historia. Comparemos el sino de Atenas y el de Francia en las épocas correspondientes de ambas culturas, esto es, desde Temístocles y Luis XIV; encontraremos que el estilo del sentimiento histórico y el estilo de la realidad son siempre uno mismo: aquí una lógica extremada, allá una extremada falta de lógica.

Ahora se comprenderá bien el último sentido de este hecho importantísimo. La historia es la realización de un alma. Uno y el mismo estilo predomina en la historia que se *hace* y en la historia que se *contempla*. La matemática antigua excluye el símbolo del espacio infinito; por lo tanto, la historia antigua lo excluye igualmente. No en vano el escenario de la existencia antigua es el más pequeño de todos: la Polis, la ciudad aislada. A la vida antigua le falta horizonte y perspectiva—a pesar del episodio de las campañas de Alejandro—, exactamente lo mismo que al escenario del teatro ático, cerrado por un muro en el fondo. Comparemos con esto las consecuencias lejanas que produce entre nosotros la diplomacia o el capital. Los griegos y los romanos, en su cosmos, no conocieron ni reconocieron por reales mas que los primeros términos de la naturaleza; rechazaron íntimamente la astronomía caldea; *sólo* tuvieron dioses domésticos, urbanos y rurales (1), nunca dioses siderales, y no *pintaron* mas que

(1) Helios es una simple figura poética; no tenía ni templos, ni estatuas, ni culto. Menos aún era Selene, diosa de la Luna.

primeros planos. Jamás se produjo en Atenas, Corinto o Sicione un paisaje con horizonte de montañas, nubes galopantes y lejanas ciudades. En las pinturas de los vasos encontramos solamente figuras aisladas, euclidianas, que se bastan artísticamente a sí mismas. Los grupos, en los frontones de los templos, son siempre de estructura aditiva, nunca contrapuntística. Los griegos vivían también emociones de primer plano. El *sino* era, para ellos, lo que de pronto empuja al hombre, no el «curso de su vida». Así creó Atenas, junto a la pintura al fresco de Polignoto y la geometría de la Academia platónica, *la tragedia del sino*, en el sentido de la «Novia de Messina». El absurdo perfecto de la fatalidad ciega, encarnada, v. gr., en la maldición de los Atridas, representaba, para el alma ahistórica de los antiguos, íntegramente el sentido de su mundo.

17

Para aclarar lo dicho sirvan algunos ejemplos audaces, pero que ya no podrán ser mal interpretados. Imaginemos a Colón apoyado por Francia, en lugar de serlo por España. Durante algún tiempo fué esto incluso lo más verosímil. Francisco I, dueño de América, hubiera obtenido, sin duda, la corona imperial, en lugar del español Carlos V. La época primera del barroco, desde el saqueo de Roma hasta la paz de Westfalia, que es en religión, espíritu, arte, política, costumbres, el siglo *español*—que sirvió en todo de base y premisa al siglo de Luis XIV—, no hubiera recibido su forma en Madrid, sino en París. En lugar de los nombres de Felipe, Alba, Cervantes, Calderón, Velázquez, citaríamos actualmente a ciertos grandes franceses que, hoy por hoy, han quedado nonatos—que así puede expresarse esta concepción difícil—. El estilo eclesiástico, fijado ya entonces definitivamente por el español Ignacio de Loyola y por el Concilio tridentino, imbuído de espíritu loyolista; el estilo político, definido por la estrategia española, por la diplomacia de los cardenales es-

pañoles, por el espíritu cortesano del Escorial hasta el Congreso de Viena y, en sus rasgos esenciales, hasta más allá de Bismarck; la arquitectura barroca, la gran pintura, la etiqueta, la sociedad distinguida de las grandes urbes, todo eso lo hubieran representado otros ingenios en la nobleza y en el clero, otras guerras que las de Felipe II, otro arquitecto que Vignola, otra corte. El azar eligió el gesto hispánico para la segunda edad de la cultura occidental. Pero la *lógica interna* de la época, que *debía* encontrar su conclusión en la gran Revolución francesa—o en otro suceso de análogo porte—, permaneció intacta.

La Revolución francesa pudo ser representada por un suceso de otra forma, en otro sitio: en Inglaterra o Alemania, por ejemplo. Su idea, como luego veremos, el tránsito de la cultura a la civilización, la victoria de la urbe mundial inorgánica sobre el campo orgánico, que se convierte en «provincia», en el sentido espiritual de esta palabra, era una idea necesaria, y lo era en ese preciso momento. Para indicar esto, debemos emplear la voz *época* en su sentido antiguo, hoy ya algo borroso (por la confusión entre época y período). Un su ceso hace época cuando señala, en el organismo de una cultura, un paso necesario que pertenece a su sino. El acontecimiento fortuito, cristalización de la superficie histórica, pudo ser substituído por otros azares correspondientes; la *época*, empero, es necesaria y está prefijada. Puede un suceso tener la significación de época o solamente de episodio, con respecto a una cultura y al curso de la misma; esto se halla, como hemos visto, en relación estrecha con las ideas de sino y de azar, y también, por lo tanto, con la diferencia entre la tragedia occidental, que es de «épocas», y la tragedia antigua, que es de «episodios».

Pueden distinguirse también las épocas en *anónimas* y *personales*, según su tipo fisiognómico en el cuadro de la historia. Entre los azares de primer orden se cuentan las grandes personalidades con la fuerza plástica de su sino personal, que incorpora a su forma el sino de miles de hombres, de pueblo

y períodos enteros. Pero lo que distingue a los afortunados sin grandeza interior—como Dantón y Robespierre—de los héroes históricos es que en aquéllos el sino personal no presenta otros trazos que los del sino general. «Los jacobinos», a pesar de su nombre sonoro, constituyen en conjunto, y no algunos de ellos, el tipo que ha predominado en aquel tiempo. La primera parte de la Revolución es, pues, época anónima; la segunda, la napoleónica, es sobremanera personal. La inaudita vehemencia de estas manifestaciones llevó a término, en pocos años, la misma empresa que la época correspondiente de la antigüedad—386 a 322—hubo de realizar confusa e inseguramente en varios decenios de subterránea reconstrucción. La esencia de todas las culturas exige que, al presentarse un nuevo estadio, exista igual posibilidad de realizar lo necesario, bien por medio de un gran personaje—Alejandro, Diocleciano, Mahoma, Lutero, Napoleón—, bien por medio de un hecho casi anónimo, de forma interior significativa—guerra del Peloponeso, guerra de los Treinta Años, guerra de la Sucesión de España—, bien por una evolución confusa e imperfecta—época de los diadocos, época de los Hycsos, interregno alemán—. ¿Cuál de estas formas tiene a su favor la *verosimilitud?* Esta es ya una cuestión de estilo histórico, es decir, trágico.

Lo trágico en la vida de Napoleón—que aun está esperando a un poeta bastante grande para concebirlo y darle forma—consiste en que, habiéndose pasado la vida luchando contra la política inglesa, máximo representante del espíritu inglés, esa continua lucha acabó por imponer en el continente ese mismo espíritu inglés, que, tomando la forma de los «pueblos libertados», llegó a ser lo bastante poderoso para vencerle a él y hacerle morir en Santa Elena. No fué Napoleón el fundador del principio de la expansión. Este principio tiene su origen en el puritanismo del círculo de Cromvell, que dió vida al sistema colonial inglés (1); y esa fué la tendencia del

(1) Recuérdense las palabras de Canning al principio del siglo XIX: «¡Sudamérica, libre, y, en lo posible, inglesa!» Nunca con más pureza se ha expresado el instinto expansivo.



ejército revolucionario, desde la jornada de Valmy, que sólo Goethe comprendió, como lo demuestran sus famosas palabras en la noche de la batalla. Los soldados franceses iban empujados por las ideas de la filosofía inglesa, que conocían a través de los hombres educados en ella, como Rousseau y Mirabeau. No fué Napoleón el que creó esas ideas; fueron esas ideas las que crearon a Napoleón. Y cuando éste ocupó el trono, hubo de seguir realizándolas, en contra de la única potencia, Inglaterra, que quería *lo mismo*. El imperio napoleónico es una creación de sangre francesa, pero de estilo inglés. Locke, Shaftesbury, Clarke, y sobre todo Bentham, elaboraron en Londres la teoría de la civilización «europea», el helenismo de occidente. Bayle, Voltaire, Rousseau la trasladaron a París. En nombre de *esa* Inglaterra del parlamentarismo, de la moral comercial y del periodismo, se luchó en Valmy, Marengo, Jena, Smolensk y Leipzig, y el espíritu inglés fué el que venció en todas esas batallas—a la cultura francesa de occidente (1). El primer Cónsul no tenía el propósito de incorporar Europa a Francia; quería, ante todo—¡el pensamiento de Alejandro en el umbral de toda civilización!—, constituir un imperio colonial francés, en lugar del inglés, afianzando así en bases inconmovibles la hegemonía políticomilitar de Francia sobre el territorio cultural de Occidente. Este hubiera sido el imperio de Carlos V, en donde no se ponía el sol, y hubiera estado, a pesar de Colón y de Felipe II, concentrado en París y organizado no como unidad eclesiásticocaballeresca, sino como conjunto económicomilitar. Hasta ese punto quizá había un sino en su misión; pero desde la paz de París, en 1763, estaba ya decidida la cuestión en *contra* de Francia. Los poderosos planes de Napoleón fracasaron siempre por azares nimios: primero, delante de San Juan de Acre,

(1) La cultura occidental, en su madurez, es totalmente francesa, con Luis XIV, aunque procede de la española. Pero ya bajo Luis XVI vence en París el parque inglés al francés, la sensibilidad al «esprit», los trajes y las maneras de Londres a los de Versalles, Hogarth a Watteau, los muebles de Chippendale y las porcelanas de Wedgwood a las de Boulle y Sevres.

por un par de cañones que los ingleses desembarcaron a tiempo; otra vez, después de la paz de Amiens, teniendo ya en su poder todo el valle del Misisipí, hasta los grandes lagos, y estando en relación con Tippo Sahib, que defendía entonces la India oriental contra los ingleses, porque su almirante mandó un movimiento equivocado, que le obligó a interrumpir una empresa cuidadosamente preparada; por último, había proyectado un nuevo desembarco en Oriente, apoderándose del Mar Adriático, ocupando la Dalmacia, Corfú y toda Italia, y negociando con el shah de Persia sobre un ataque a la India, cuando se interpuso el capricho del emperador Alejandro; y en efecto, si éste, llegado el momento, hubiese emprendido la marcha sobre la India, el plan napoleónico hubiera tenido un éxito seguro. Mas cuando, después de fracasadas todas sus combinaciones extraeuropeas, decidió como *última ratio* en su lucha contra Inglaterra anexionarse Alemania y España, estos países, imbuídos de *sus* ideas revolucionarias inglesas, se alzaron contra él, contra el propio medianero de esas ideas. Este paso hizo ya superflua su actuación (1).

El sistema colonial universal, que el espíritu español bosquejara antaño, pudo recibir entonces el sello de Inglaterra o el de Francia; los Estados Unidos de Europa, que fueron *entonces* lo que «corresponde» a los reinos de los diadocos y que serán más tarde lo que corresponda al Imperio romano, pudieron haber sido organizados por Napoleón como monarquía romántica militar, de base democrática, o podrán realizarse en el siglo XXI por el esfuerzo de un hombre práctico, de estilo cesáreo, como organismo económico; todo esto pertenece a los azares del cuadro histórico. Las victorias y derrotas de Napoleón, detrás de las cuales se oculta siempre una

(1) Hardenberg reorganizó Prusia en sentido estrictamente inglés, cosa que Federico Augusto von der Marwitz le reprochó acerbamente. Asimismo la reforma del ejército por Scharnhorst es una especie de «vuelta a la naturaleza» en el sentido de Rousseau, frente a los ejércitos profesionales de las guerras de gabinete, en tiempos de Federico el Grande.



victoria inglesa, una victoria de la civilización sobre la cultura; su Imperio, su caída, la *grande nation*, la episódica liberación de Italia, que, en 1796 como en 1859, no fué mas que el cambio de ropa política de un pueblo, que desde hacía tiempo había perdido ya toda significación; la destrucción del Imperio alemán, ruina gótica, todas estas formaciones son superficiales. Tras ellas se desenvuelve la gran lógica de la historia verdadera, de la historia invisible; y en el sentido de esta lógica realizó entonces el Occidente el tránsito de la cultura, que culmina en el *ancien régime*, en forma francesa, a la civilización, que lleva el sello británico. Como símbolos de épocas «correspondientes» emparéjanse la toma de la Bastilla, Valmy, Austerlitz, Waterloo, el engrandecimiento de Prusia, con los hechos de la historia antigua que se denominan batallas de Queronea y Gargamela, expedición a la India y la victoria romana de Sentinum. Se comprende bien que en las guerras y en las catástrofes políticas, que son la materia fundamental de nuestra historiografía, no es la victoria lo esencial de una lucha ni es la paz el término de una revolución.

18

El que se haya asimilado estas ideas comprenderá las consecuencias fatales que había de tener el principio de causalidad para los que quisieran vivir la verdadera historia. El principio de causalidad, en su forma rígida, no aparece hasta los estadios posteriores de la cultura, y actúa entonces con predominio tiránico sobre la imagen cósmica. Kant tuvo la precaución de definir la causalidad como la forma necesaria del conocimiento, y nunca se insistirá bastante en que por tal debe entenderse sólo la concepción *intelectualista* del mundo circundante. Las palabras «forma necesaria» fueron oídas con gusto; pero nadie se fijó en que el principio se limitaba a una sola esfera del conocimiento, de la que están excluídas justamente la contemplación y la sensación de la historia

viva. El conocimiento de los hombres y el conocimiento de la naturaleza son, por esencia, irreductibles uno a otro. Pero el siglo XIX ha intentado borrar los límites entre la naturaleza y la historia en favor de la primera. Queriendo pensar históricamente, ha olvidado que en la historia *no* es lícito pensar como en la naturaleza. Al aplicar con violencia a lo viviente el esquema rígido de una relación espacial y enemiga del tiempo, la relación de causa a efecto, ha impreso en el aspecto visible del acontecer las líneas constructivas de la imagen física, y nadie—en medio de una espiritualidad decadente, urbana, habituada a la coacción de la causalidad—sintió el profundo absurdo de una ciencia que, por error metódico, quería concebir un producirse orgánico como un producto mecánico. Pero el día no es la causa de la noche, ni la juventud la de la vejez, ni la flor la del fruto. Todo lo que concebimos con el intelecto tiene una *causa;* todo lo que vivimos como organismo con íntima certidumbre tiene un *pasado*. La causa caracteriza el «caso», que es posible siempre y en cualquier parte, y cuya forma interna permanece idéntica a sí misma, sin que nada importe que ocurra, en efecto, en cierto momento y con tal o cual frecuencia; el pasado, en cambio, caracteriza el *acontecimiento,* que fué una vez y no vuelve a ser nunca más. Y según hayamos concebido una cosa, en el mundo circundante, por modo crítico y consciente, o por modo fisiognómico e involuntario, así nuestra conclusión partirá, o de la experiencia técnica, o de la experiencia vital, y llegará o a una causa intemporal en el espacio, o a una dirección que, partiendo del ayer, nos conduce al hoy y al mañana.

Pero el espíritu de nuestras grandes urbes *rechaza* tales conclusiones. Rodeado de una técnica y de una maquinaria, que él mismo ha creado, arrancando a la naturaleza su más peligroso secreto: la ley quiere también, con esa técnica, conquistar la historia teórica y prácticamente. *Finalidad,* he aquí el término de que se ha valido para transformar la historia a su semejanza. En la concepción materialista de la

historia predominan las leyes mecánicas; de donde se dedujo que nos es lícito dar a ciertos ideales utilitarios, como la ilustración, la humanidad, la paz universal, el valor de fines de la historia, que deberá alcanzar la «marcha del progreso». Pero en estos ensayos seniles se extingue por completo el sentimiento del sino, y con él la audacia juvenil, que, henchida de futuro y olvidada de sí misma, se entrega íntegramente a una obscura decisión.

Pues sólo la juventud tiene futuro, *es* futuro. El misterioso sonido de esta palabra equivale a dirección del tiempo y a sino. *El sino es siempre joven.* El que pone en su lugar una serie de efectos y causas, ése considera lo no realizado aún como algo ya viejo y pasado. Fáltale *la dirección.* Pero el que rebosante de afanes lanza su vida adelante, ése no necesita pensar en fines ni utilidades. Se comprende a sí mismo como el sentido de todo cuando ha de suceder. Esta es la fe que tuvieron en su estrella César y Napoleón, la fe que nunca abandona a los grandes héroes de la acción; ésta es la confianza que yace profunda, a pesar de la melancolía juvenil, en toda niñez, en toda generación joven, en todo pueblo y cultura joven, y, si repasamos la historia, en todos los activos y contemplativos que con los cabellos blancos fueron siempre jóvenes, más jóvenes que los que se inclinan prematuramente a la finalidad intemporal. En los primeros días de la niñez se descubre la significación puramente sensitiva del mundo circundante, que entonces es momentáneo; para el niño, sólo las personas y cosas de su contorno inmediato son esenciales. Pero ese sentido del mundo va amplificándose en una experiencia silenciosa e inconsciente, hasta llegar a la imagen comprensiva, que es la expresión general de toda la cultura, en ese estadio de su desarrollo, y cuyos intérpretes sólo pueden ser el gran conocedor de hombres y el gran historiador.

Ahora podemos establecer la diferencia que existe entre la *impresión inmediata* del presente y la *imagen* del pasado, que sólo en el espíritu se representa; es decir, entre el mundo como acontecimiento y el mundo como historia. A aquél se

dirige la mirada certera del hombre activo, del político, del general; a éste la del historiador contemplativo, la del poeta. Sobre aquél se actúa prácticamente, padeciendo o haciendo; éste queda sometido a la cronología, símbolo magno del irrevocable pasado (1). Miramos hacia atrás y vivimos hacia adelante, hacia lo imprevisto; pero en la imagen del acontecer singular y único insinúanse desde la niñez, por obra de la experiencia *técnica*, los rasgos de lo previsible, la imagen de una naturaleza regular, legal, que no depende del tacto fisiognómico, sino del cálculo intelectualista. Vemos una res, y nos aparece primero como un ser vivo y en seguida como un alimento; vemos caer un rayo, y primero lo sentimos como un peligro, pero en seguida lo consideramos como una descarga eléctrica. Esta imagen del mundo, secundaria, posterior y, por decirlo así, petrificada, va poco a poco substituyendo a la primera. La imagen del pasado se mecaniza, se materializa, y nos permite extraer de su seno una serie de reglas causales, que se aplican al presente y al futuro. Y así nace la creencia de que existen leyes históricas y de que podemos adquirir una experiencia intelectual de ellas.

Pero la ciencia es siempre ciencia de la naturaleza. No hay saber mecánico, no hay experiencia técnica, sino de los producido, de lo extenso, de lo conocido. Vivimos la historia y conocemos la naturaleza; es decir, el mundo sensible concebido como elemento, contemplado en el espacio, envuelto en la ley de causa y efecto. ¿Existe, pues, en fin de cuentas, una ciencia de la historia? Recordemos que la imagen que cada persona se forma del mundo está más o menos próxima a una de las dos imágenes ideales, y tiene siempre algo de ambas; que no hay «naturaleza» sin *armonías* vivientes; que no

(1) Si la cronología puede hacer uso de signos matemáticos, es justamente porque ya no pertenece al tiempo. Esos números rígidos *significan* para nosotros el sino de entonces. Sin embargo, su sentido no es matemático—el pasado no es una causa, una fatalidad, no es una fórmula—, y el que los considere matemáticamente, como hace el materialista histórico, cesa al punto de ver el pasado realmente como tal pasado, que ha vivido una vez y *sólo* una vez.



hay «historia» sin *armonías* causales. En la naturaleza, dos acciones homogéneas producen, sin duda, el mismo resultado legal; pero cada una en particular es un suceso histórico, que tiene una fecha y que jamás volverá a producirse. En la historia, los datos del pasado—cronologías, estadísticas, hombres, figuras (1)—forman un tejido consistente y rígido. Los hechos «son como son», aun cuando nosotros no los conozcamos. Todo lo demás es imagen, *theoria*, allí como *aquí*. Pero la historia consiste en el hecho mismo de «estar en la imagen», y el material de los hechos se halla a su servicio. En la naturaleza, en cambio, la teoría sirve para la adquisición del material, que es propiamente el fin que se consigue.

No hay, pues, una ciencia de la historia, sino una ciencia *preparatoria* para la historia, una ciencia que proporciona a la historia el conocimiento de lo que ha existido. Pero para la visión histórica misma, los datos son siempre símbolos. En cambio, la física es *solamente* ciencia. Su origen y su fin son técnicos, y por eso *no quiere otra cosa* que hallar datos, leyes mecánicas; y si dirige la mirada hacia algún otro objeto, al punto se torna en *metafísica*, en algo que está más allá de la física, más allá de la naturaleza. Por eso los datos históricos y los datos físicos son totalmente diferentes. Estos se repiten de continuo; aquéllos, nunca. Estos son verdades; aquéllos, hechos. Así, pues, por muy próximos parientes que en la vida diaria nos parezcan los «azares» y las «causas», sin embargo, pertececen a dos mundos totalmente distintos. Seguramente la imagen histórica de un hombre—y con ella el hombre mismo—será tanto más mezquina cuanto mayor predominio alcance en ella el azar palpable; y una historiografía será, pues, tanto más vacua cuanto mayor sea el número de relaciones efectivas que necesite establecer para explicar su objeto. El que vive la historia con profundidad, rara vez

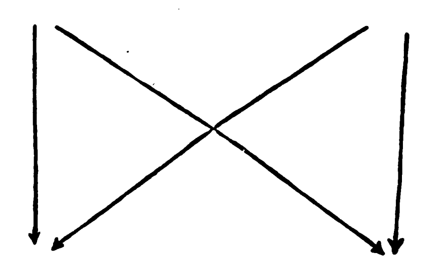
(1) No sólo los tratados de paz y las fechas de los fallecimientos son datos. También el estilo renacentista, la *polis*, la cultura mejicana son datos, hechos que han existido, aun cuando no tenemos representación de ellos.

tiene impresiones estrictamente «causales», y si las tiene, ha de sentirlas seguramente como insignificantes. Examinad los escritos de Goethe sobre Ciencias naturales, y admiraréis la representación de una nautraleza viva, sin fórmulas, sin leyes, casi sin rastro de causalidad. El tiempo no es para Goethe distancia, sino sentimiento. Al mero científico, que analiza y ordena con crítica, pero sin intuición ni sensación, no le es dado vivir lo último y más profundo. La historia, empero, exige ese don. Y así resulta verdad la paradoja de que un historiador será tanto más significativo e importante cuanto menos tenga de propiamente científico.

El esquema siguiente compendia lo que hemos dicho:

Alma ——————————→ *Mundo.*

Vida, dirección.	Extensión.
Vivir el sino.	Conocer las causas.
Singular, irrevocable.	Continuamente posible.
«Hecho».	«Verdad».
Ritmo fisiognómico (instinto).	Crítica sistemática (intelecto).



La conciencia al servicio de la vida.	La conciencia dominando la vida.
Imagen histórica.	Imagen naturalista.
Experiencia de la vida.	Métodos científicos.
Imagen del pasado; dar intuitivamente forma (historiador, trágico):	Religión, investigación naturalista.
Investigar el sino.	Teóricamente: mito, dogma.
Dirección hacia el futuro: dar activamente forma (político).	Hipótesis.
Ser sino.	Prácticamente: culto, técnica.

19

¿Es lícito acotar un grupo de fenómenos elementales, de carácter social, fisiológico o ético, y considerarlo como la causa de otro grupo? La historiografía racionalista, y más aún la sociología actual, no hacen, en realidad, otra cosa, y eso es lo que llaman *comprender* la historia, profundizar en el conocimiento histórico. Pero para el hombre civilizado, profundizar significa siempre hallar el *fin racional*. Sin fines racionales, el mundo para él carecería de sentido. Desde luego, resulta bastante cómica *esa libertad de elegir las causas fundamentales*, que no es una libertad física. Un investigador toma como *prima causa* este grupo; otro, aquél—inagotable fuente de polémicas—, y todos llenan sus libros de supuestas explicaciones, que interpretan el curso de la historia como si fuera un sistema de nexos físicos. Schiller, en una de sus inmortales trivialidades, ha encontrado la expresión clásica, que caracteriza este método: aquel famoso verso en que dice que «el hambre y el amor» hacen moverse al mundo. El siglo XIX, pasando del racionalismo al materialismo, ha dado a esta opinión el valor de una regla canónica y ha consagrado así el culto de lo útil. Darwin, en nombre del siglo, ha sacrificado la teoría de Goethe en aras de la utilidad. La lógica orgánica de los hechos vitales ha sido substituída por un mecanismo disfrazado de fisiología. La herencia, la adaptación, la selección, son causas finales de contenido puramente mecánico. En lugar de los *destinos* históricos, se han puesto *movimientos* naturales «en el espacio». Pero ¿puede decirse que haya «procesos» históricos, espirituales y, en general, procesos vivientes? Los «movimientos» históricos, como, por ejemplo, la época de la ilustración o el Renacimiento, ¿tienen algo que ver con el *concepto físico* de movimiento? Desde luego, con la palabra proceso quedaba suprimido el sino y «explicado» el misterio del devenir. Ya el acontecer universal no tiene una estructura trágica, sino sólo una estructura mate-

mática. Ahora el historiador «exacto» supone que el cuadro histórico está constituído por una serie de situaciones de tipo mecánico, que pueden conocerse por medio de análisis intelectuales, como un experimento físico o una reacción química. Los motivos, los medios, los modos, los fines, deben formar, por lo tanto, un tejido palpable en la faz de la historia. La perspectiva queda, pues, simplificada por modo sorprendente, y hay que confesar que, para un observador que sea lo suficientemente mezquino, esta hipótesis es legítima y conviene perfectamente con *su* persona y con *su* imagen del mundo.

¡Hambre y amor! (1). He aquí, según este punto de vista, las causas mecánicas de los procesos mecánicos que constituyen la «vida de los pueblos». Los problemas sociales y los problemas sexuales—que pertenecen ambos a una física o química de la existencia pública, demasiado pública—son, pues, los temas evidentes de esta concepción utilitaria de la historia, y *también, por lo tanto,* los de la tragedia que le corresponde. El drama social aparece necesariamente con el materialismo histórico. Y lo que en las «Afinidades electivas» es sino, en el sentido más alto de la palabra, se reduce a un problema sexual en *La dama del mar*. Ni Ibsen ni ninguno de los poetas intelectualistas de nuestras grandes ciudades han hecho obra de poetas; todos han establecido una relación de causalidad entre una causa primera y un último efecto. Las duras luchas artísticas de Hebbel significan un esfuerzo supremo por vencer ese elemento absolutamente prosaico de su talento, más crítico que intuitivo, aunque Hebbel era un verdadero *poeta*. De aquí la tendencia desmedida, y totalmente contraria a Goethe, que le lleva a *motivar* los acontecimientos. Motivar significa en Hebbel, como en Ibsen, *querer* dar a la tragedia *la forma de causas y efectos*. Hebbel habla algunas veces de *trayectorias helicoidales* en la motiva-

(1) En la parte II, cap. IV, núm. 1, y cap. V, núm. 1, se indican los fundamentos de esta concepción, las raíces metafísicas de la economía y de la política.



ción de un carácter; analiza y transforma la anécdota hasta convertirla en un sistema, en la prueba de un caso; véase cómo ha tratado la historia de Judit. Shakespeare, en cambio, la hubiera tomado tal como fué y hubiera vislumbrado el secreto del universo en el encanto fisiognómico de un suceso auténtico. Goethe ha dicho una vez: «No busquéis nada tras los fenómenos; los fenómenos mismos son la teoría.» Pero esta sentencia no era inteligible para el siglo de Marx y de Darwin. Ni en la fisonomía del pasado se ha sabido leer un sino, ni en la tragedia se ha querido representar un puro sino. El culto de lo útil ha impuesto, allí como aquí, otros fines muy distintos. Se ha creado arte, para demostrar tesis. Se «tratan» «cuestiones» del tiempo; se «resuelven» problemas sociales. La escena, como la historiografía, es un buen medio para ello. El darwinismo, quizá sin darse cuenta, ha dado una eficacia política a la biología. La hipotética mucosidad primaria se ha encontrado ahora en posesión de una actividad democrática, y la lucha de los gusanos por la existencia constituye una enseñanza ejemplar para los bípedos, que han venido al mundo simplemente y sin complicaciones.

Y, sin embargo, los historiadores hubieran debido tomar ejemplo de los físicos, que representan a nuestra ciencia más adelantada y rigurosa, y aprender de ellos la necesaria cautela. Aun admitiendo el uso del método causal en la historia, ofende la mezquindad con que lo aplican nuestros historiadores. Les falta, en efecto, esa disciplina espiritual, esa grandeza de miras que caracterizan al físico; y no hablemos del profundo escepticismo implícito en la manera como el físico usa de las hipótesis (1). Este, en efecto, considera sus átomos

(1) La construcción de hipótesis se verifica en la química con mucha menos dificultad, por la menor afinidad que existe entre la química y la matemática. Las actuales investigaciones sobre la estructura de los átomos forman un castillo de naipes que sería totalmente inadmisible en la teoría electromagnética de la luz (véase sobre esto M. Born, *Der Aufbau der Materie* [La estructura de la materia], 1920), cuyos autores tuvieron continuamente a la vista los límites que separan una noción matemática de su representación intuitiva por medio de una *imagen,* nada más que una imagen.

y electrones, sus corrientes y sus campos de fuerza, el éter y la masa, no como los concibe la fe ingenua del lego y del monista, sino como *imágenes* que se acoplan a las relaciones abstractas de sus ecuaciones diferenciales, para envolver en intuiciones los números que por sí mismos son inaccesibles a la intuición. El físico escoge con cierta libertad entre varias teorías, sin buscar en ellas más realidad que la de unos signos convencionales (1). El físico sabe que por ese camino, que es el único posible para su ciencia, sólo puede llegar a obtener, además de algunas experiencias sobre la estructura técnica del contorno cósmico, una interpretación simbólica del universo; *nada más*. Desde luego, sabe que no es posible un «conocimiento», en el sentido optimista popular. *Conocer* la imagen de la naturaleza—que es la creación, la copia del espíritu, el *alter ego* del espíritu, en el reino de la extensión—significa conocerse a sí mismo.

Así como la física es nuestra ciencia más adelantada, así la biología, que investiga el cuadro de la vida orgánica, es nuestra ciencia más floja, tanto por su contenido como por su método. La serie de los estudios naturalistas de Goethe demuestra perfectamente que una *verdadera* investigación histórica debe ser, ante todo, fisiognómica. Goethe se ocupa de mineralogía, y al punto los conocimientos se componen en su espíritu, formando un cuadro histórico de la tierra, en el cual el granito, su roca predilecta, significa aproximadamente eso que yo llamo, en la historia de los hombres, el elemento humano primitivo. Comienza a investigar algunas plantas conocidas, y en seguida se le aparece el protofenómeno de la metamorfosis, protoforma de toda la *historia* vegetal, y llega a esas extrañas y profundas concepciones sobre la tendencia vertical y espiral de la vegetación, que nadie todavía ha comprendido bien. Sus estudios osteológicos, orientados hacia la intuición de lo viviente, le llevan al descubrimiento del *os*

(1) Entre esas imágenes y los signos de un cuadro de distribución no existe diferencia esencial.

intermaxillare en el hombre, y a la concepción de que el cráneo de los vertebrados se ha desarrollado partiendo de seis vértebras. No habla nunca de causalidad. Goethe sintió la necesidad del sino tal como la ha expresado en sus órficas palabras:

Así *debes* tú ser, y no puedes huir de ti mismo.
Así lo han dicho ya las sibilas, así los profetas.
Y ningún tiempo ni poder ninguno pulveriza
La forma estampada, que en la vida se desenvuelve.

La simple química astral, el lado *matemático* de las observaciones físicas, la fisiología propiamente dicha, le importan muy poco a este gran historiador de la naturaleza, porque son cosas sistemáticas, experiencia de lo producido, de lo muerto, de lo rígido. He aquí el fundamento de su polémica contra Newton—un caso en que las dos partes tienen razón—: Newton *conoció* en el color muerto el proceso natural exacto y legal; Goethe, artista, *vivió* el color en la intuición sensible. Aquí se manifiesta claramente la oposición de los dos mundos, y ahora la condenso, en todo su rigor.

La historia tiene el *carácter del hecho singular;* la naturaleza, el de la *constante posibilidad.* El que observa la imagen del mundo en derredor, para descubrir las leyes por las cuales *debe* realizarse, sin tener en cuenta la diferencia entre el acontecer real y el acontecer posible; el que observa el mundo prescindiendo del tiempo, es un investigador de la naturaleza, hace labor de verdadera ciencia. La necesidad de una ley natural—y otras leyes no existen—permanece intacta, ya se manifieste la cosa con frecuencia infinita o no se manifieste nunca; esto quiere decir que la necesidad de la ley es *independiente del sino.* Hay miles de combinaciones químicas que nunca se verificaron ni son jamás producidas; pero están demostradas como posibles y, por lo tanto, existen—*para el sistema fijo de la naturaleza, no para la fisonomía del universo en sus continuos giros*—. Un sistema consta de verdades; una historia descansa sobre hechos. Los hechos se siguen unos *a* otros; las verdades se siguen unas *de* otras. Tal es la diferencia

que existe entre el «cuando» y el «como». Hay relámpagos: he aquí un hecho que puede indicarse con un ademán mudo. *Si* hay relámpagos, hay también truenos; para comunicar esto hace falta una *frase*. La experiencia intuitiva puede ser muda; el conocimiento sistemático exige palabras. «Sólo es definible lo que no tiene historia», dice Nietzsche. La historia, empero, es el acontecer actual, disparado hacia el futuro y con la vista vuelta al pasado. La naturaleza está más allá del tiempo; tiene el carácter de la extensión, no el de la dirección. En la naturaleza domina la necesidad matemática. En la historia, la necesidad trágica.

En la realidad de la existencia vigilante se entrecruzan ambos mundos: el de la observación y el del abandono, del mismo modo que en un tapiz flamenco el hilo y la trama «producen» la imagen. Toda ley, para *existir* ante la inteligencia, necesita haber sido descubierta cierto día de la historia por una disposición del sino; esto es, necesita haber sido *vivida;* y todo sino aparece a su vez envuelto en una vestidura sensible—personas, hechos, escenas, gestos—, en la cual actúan las leyes naturales. La vida humana primitiva estaba entregada a la unidad demoníaca del sino; la conciencia de los hombres cultos, llegados a la madurez, no puede acallar jamás la contradicción entre aquella primera y esta posterior imagen del mundo; y en el hombre civilizado el intelecto mecánico acaba por matar al sentimiento trágico. La historia y la naturaleza están en *nosotros* contrapuestas como la *vida* y la *muerte*, como *el tiempo que eternamente está produciéndose* y el espacio, que es el *eterno producto*. En la conciencia vigilante luchan el producirse y el producto por obtener la hegemonía sobre la imagen cósmica. La forma suprema y más madura de los dos modos de contemplar la realidad—que sólo es posible en las grandes culturas—se manifiesta para el alma antigua en la oposición de Platón y Aristóteles, y para el alma occidental, en la de Goethe y Kant: la fisonomía pura del mundo, vista por el alma de un eterno niño, y el sistema puro, conocido por el intelecto de un eterno anciano.

20

Y aquí veo yo el *último* gran problema de la filosofía occidental, el único problema que aun le está reservado a la senectud espiritual de la cultura fáustica; problema que aparece prefijado por una evolución secular de nuestra alma. Ninguna cultura es libre de *elegir* el método y el contenido de su pensamiento; pero ahora, por vez primera, puede una cultura prever la senda que el sino ha escogido para ella.

Entreveo un modo—específicamente occidental—de investigar la historia, en el más alto sentido de la palabra; un método que nunca hasta ahora se ha manifestado y que ha debido permanecer extraño tanto al alma antigua como a cualquier otra. Es una amplia fisiognómica de la existencia toda, una morfología de *todo* el devenir humano, que, en su curso, llegue hasta las ideas más altas y más remotas; es el problema de comprender el sentimiento cósmico no sólo del alma propia, sino de *todas* las almas, en las cuales se han manifestado hasta ahora grandes posibilidades y cuya expresión en el cuadro de la realidad son las culturas particulares. Esta visión filosófica a que nos autorizan—a nosotros solos—la matemática analítica, la música contrapuntística y la pintura de perspectiva, presupone algo muy superior al talento del sistemático; presupone la mirada del artista, y no de un artista cualquiera, sino de uno que sienta disolverse el mundo sensible y palpable, que le rodea, en una profunda infinidad de misteriosas relaciones. Así sentía Dante; así sentía Goethe. El fin no es otro que destacar sobre el tejido del acontecer universal un milenio de historia cultural orgánica, considerándolo como una unidad, como una *persona*, y concebirlo en sus más íntimas condiciones espirituales. Así como es posible interpretar los rasgos de un retrato de Rembrandt o del busto de un César, así también este nuevo arte consiste en intuir y comprender los grandes rasgos, colmados de sino, que aparecen en la faz de una *cultura*, esto es, de una indivi-

dualidad humana de orden máximo. Ya algunas veces se ha intentado penetrar en el alma de un poeta, de un profeta, de un pensador, de un conquistador, para ver cómo es por dentro; pero sumergirse en el alma antigua, en el alma egipcia, en el alma árabe, para revivirlas con toda su expresión en los hombres y las situaciones típicas, en la religión y el Estado, en el estilo y las tendencias, en el pensamiento y las costumbres, es una nueva especie de «experiencia de la vida» que nadie ha hecho todavía. Cada época, cada gran figura, cada deidad; las ciudades, las lenguas, las naciones, las artes, todo lo que existió y existirá es un rasgo fisiognómico de supremo simbolismo, y para interpretarlo hace falta ser un *conocedor de hombres* en un nuevo sentido de la palabra. Poemas y batallas, las fiestas de Isis y Cibeles y la misa católica, los altos hornos y los combates gladiadores, los derviches y los darwinistas, los ferrocarriles y las vías romanas, el «progreso» y el nirvana, los periódicos, los esclavos, el dinero, las máquinas, todo en la imagen cósmica del pasado es por igual signo y símbolo, que un alma se representa con significación. «Todo lo transitorio es un símbolo». Hay aquí soluciones y perspectivas que nunca han sido vislumbradas. Aclláranse ahora muchas cuestiones obscuras que constituyen la base de los más profundos sentimientos humanos: el terror y el anhelo; cuestiones que el afán de comprender ha disfrazado con los nombres de problemas del tiempo, de la necesidad, del espacio, del amor, de la muerte, de las causas primeras. Hay una música inaudita de las esferas que quiere *ser oída* y que *oirán* algunos de nuestros más profundos espíritus. La fisiognómica del acontecer universal será la *última filosofía fáustica.*

CAPITULO III

MACROCOSMOS

I

EL SIMBOLISMO DE LA IMAGEN COSMICA Y EL PROBLEMA DEL ESPACIO

I

De esta suerte, la noción de una historia universal, de carácter fisiognómico, se amplifica y se convierte en la *idea de un simbolismo universal*. La investigación histórica, en el sentido que reclamamos aquí, se limita a estudiar el cuadro de lo que fué vivo y ahora es pretérito y a fijar su forma y su lógica internas. La idea del sino es la última a que puede llegar. Pero esta investigación, por nueva y amplia que sea, en la dirección que hemos indicado, no puede, sin embargo, constituir mas que un fragmento, base de otra consideración todavía más amplia. Junto a la investigación histórica existe una investigación física que es igualmente fragmentaria y se limita al círculo de las relaciones causales. Pero ni el «movimiento» trágico ni el «movimiento» técnico—si es lícito emplear estos términos para distinguir los fundamentos de lo que es vivido y de lo que es conocido—agotan la realidad del ser viviente. Nosotros sentimos y conocemos mientras estamos en estado de vigilia; pero también vivimos cuando el espíritu y los sentidos duermen. Aunque las tinieblas de la noche cierren nuestros ojos, la sangre no duerme. Somos *mobiles in mobile*—sirvan estos términos de la ciencia natural para expresar por medio de una imagen lo inexplicable, que en las horas profundas

se afirma en nosotros con íntima certidumbre—. Pero la irreductible dualidad del aquí y del allí es dualidad sólo para el ser que vive vigilante. Todo movimiento propio tiene expresión, todo movimiento ajeno produce impresión; de suerte que todo cuanto se da en nuestra conciencia, sea cual fuere su forma: alma y mundo, vida y realidad, historia y naturaleza, ley, sentimiento, sino, Dios, futuro y pasado, presente y eternidad, todo, para nosotros, encierra otro sentido, que es el más profundo. Y el único medio, el medio supremo para hacer comprensible lo incomprensible, consiste en una especie de metafísica, para lo cual *todo*, sea lo que fuere, tiene la significación de un *símbolo*.

Los símbolos son signos sensibles, impresiones últimas, indivisibles y sobre todo involuntarias, que poseen una significación determinada. Un símbolo es un rasgo de la realidad que, para un hombre con sus sentidos alerta, designa inmediata y evidentemente algo que no puede comunicarse por medio del intelecto. Un ornamento dórico, preárabe o prerrománico; la forma de la casa, de la familia, del trato; los trajes y los cultos; el rostro, el porte, la actitud de un hombre y de toda una clase social o de todo un pueblo; la manera cómo los hombres y los animales hablan y se preparan los alimentos; más aún, el lenguaje mudo de la naturaleza con sus selvas, sus prados, sus rebaños, sus nubes, sus estrellas; las noches de luna, las tormentas, las primaveras, los otoños, las proximidades y las lejanías, todo es impresión simbólica que el universo produce en nosotros cuando estamos despiertos. Y nosotros percibimos ese lenguaje en las horas de recogimiento. Por otra parte, el sentimiento de una comprensión homogénea es el que, sobre la humanidad universal, reúne y destaca ciertos grupos, familias, clases, tribus y finalmente todas las culturas.

No trataremos, pues, de lo que «sea» un mundo, sino de lo que signifique para quien vive en medio de él. Cuando despertamos a la vida consciente, algo se nos aparece dilatado entre un aquí y un allí. Sentimos el aquí, percibimos el allí. El aquí es para nosotros lo propio, el allí lo extraño. Es la disyunción

del alma y del mundo, los dos polos de la realidad. En la realidad no sólo hay resistencias, que concebimos por modo mecánico como cosas y propiedades; no sólo hay movimientos, en los cuales sentimos la actividad de otros seres, de unos *numina*, que son «como nosotros mismos», sino que hay también algo que, por decirlo así, anula aquel dualismo. La realidad —el mundo *con respecto* a un alma—es para cada individuo la dirección proyectada sobre el reino de la extensión; es lo propio que se refleja en lo extraño. La realidad *significa el hombre mismo*. Un acto tan creador como inconsciente—no soy «yo» el que realiza la posibilidad, sino la posibilidad la que se realiza por medio de mí—echa el puente del símbolo entre el aquí y el allí vivientes. Súbitamente y con plena necesidad surge del conjunto que forman los elementos sensibles y memorativos, «*el*» mundo, el mundo que *concebimos* y que es *un mundo único* para cada individuo.

Por eso hay tantos mundos como seres despiertos y como grupos de seres viviendo en armonía de sentimientos. En la existencia individual, el mundo, que suponemos único, independiente y eterno—cada uno cree tener el mismo mundo que los demás—, es una experiencia íntima, siempre nueva, única, que no se repite jamás.

Hay una escala de conciencia ascendente que comienza en los primeros atisbos de una visión obscura e infantil—en los cuales ni existe un mundo claro para un alma, ni un alma cierta de sí misma en un mundo—y llega hasta los grados supremos de esos estados perespiritualizados que sólo conocen los hombres de las civilizaciones llegados a su plena madurez. En esa escala ascendente va desarrollándose al mismo tiempo el simbolismo, desde el contenido significativo de *todas* las cosas, hasta la aparición de signos aislados y precisos. No sólo en los momentos de abandono, en que me entrego al mundo lleno de obscuras significaciones, como hacen los niños, los soñadores, los artistas; no sólo cuando estoy despierto, bien que sin concebir el mundo con la atención tirante del pensador o del hombre de acción—atención que aun en la concien-

cia del verdadero pensador o del hombre de acción es más rara de lo que se cree—, sino siempre, continuamente, mientras quepa hablar de vida despierta en general, voy entregando a lo que está fuera de mí el contenido de *todo* mí mismo, desde los momentos en que recibía las primeras impresiones de una vaga realidad ambiente, que era casi como un sueño, hasta después de haber construído la noción rígida del universo mecánico, que con sus leyes y sus números clasifica y enlaza ordenadamente aquellas impresiones. Aun en el reino puro de los números hay simbolismo; y justamente del mundo numérico proceden esos signos que el *pensamiento* tortuoso llena de significaciones inefables: el triángulo, el círculo, el siete, el doce.

Tal es la *idea del macrocosmos, de la realidad como conjunto de todos los símbolos de un alma*. Nada puede eximirse de esta propiedad de ser significativo. Todo lo que existe es símbolo. Desde la apariencia corporal: rostro, estatura, gesto, porte de los individuos, de las clases sociales, de los pueblos—en donde siempre se ha reconocido el simbolismo—hasta las formas del conocimiento, matemática y física, que se suponen eternas y universales, todo es símbolo, todo manifiesta la esencia de un alma determinada, con exclusión de cualquier otra.

La mayor o menor afinidad entre los mundos particulares que viven los hombres de *una misma* cultura o de una misma comunidad espiritual es la que les permite comunicarse, mejor o peor, lo que ven, lo que sienten, lo que conocen, es decir, lo que ellos han plasmado en el estilo propio de su realidad personal, mediante los recursos expresivos del lenguaje, del arte, de la religión, por las palabras, las fórmulas, los signos, que, a su vez, son también símbolos. Este es el obstáculo infranqueable que se opone a que dos seres puedan realmente comunicarse algo o comprender realmente las manifestaciones de su vida. El grado de congruencia que haya entre sus dos mundos de formas será, en efecto, el que determine el punto en donde la comprensión acaba y se convierte en ilusión y engaño. Sólo muy imperfectamente podemos comprender las almas india y egipcia—que se manifiestan en sus hombres, costum-

bres, deidades, palabras, ideas, edificios, actos—. Los griegos, que carecen de sentido histórico, no podían tener el menor vislumbre de las otras almas. Véase con qué ingenuidad creían hallar sus propios dioses y su propia cultura en los dioses y culturas de los otros pueblos. Pero nosotros mismos, cuando en algún filósofo extraño traducimos las palabras ἀρχή, *atman*, *tao*, por voces corrientes de nuestro idioma, ¿qué hacemos sino inyectar en la expresión ajena nuestro *propio* sentimiento cósmico, de donde emana el sentido que nosotros damos a las palabras? Y cuando interpretamos los rasgos de un retrato egipcio o chino ¿no acudimos sin vacilar a nuestra experiencia occidental de la vida? En ambos casos somos víctimas de una ilusión. El hecho de que las grandes obras artísticas de las culturas pretéritas sigan siendo vivas—«inmortales»—para nosotros, es una de esas ilusiones que sólo se mantienen por la unanimidad con que equivocamos su sentido. Así se explica, por ejemplo, la influencia que tuvo el Laocoonte sobre el arte del Renacimiento y Séneca sobre el drama clásico de los franceses.

2

Los símbolos, puesto que son cosas ya realizadas, pertenecen al reino de la extensión. Todos, aun los que designan un producirse, son algo producido y no algo produciéndose. Por lo tanto, tienen límites rígidos y obedecen a las leyes del espacio. *Todos* los símbolos son sensibles y extensos. La palabra «forma» indica algo que se extiende en la extensión, sin exceptuar—como veremos—las formas interiores de la música. La extensión, empero, es la nota que caracteriza el hecho de «estar despierto», hecho que constituye sólo un aspecto de la existencia individual y está íntimamente unido a los destinos de ésta. Por eso los rasgos de la conciencia despierta activa—cuando sentimos o cuando comprendemos—son ya *pretéritos* en el momento mismo en que los percibimos. Sobre impresiones sólo podemos *re*-flexionar, como decimos con giro significati-

vo. Pero lo que para la vida sensible de los animales es sólo pasado, para la inteligencia del hombre, sujeta a palabras, es *pasajero.* Pasajero o transitorio no es solamente lo que acontece—en efecto, no es posible revocar un acontecimiento—, sino también toda especie de significación. Estudiemos el sino de la columna: en el templo-sepulcro de los egipcios las columnas forman una hilera que acompaña al caminante; en el períptero dórico rodean el cuerpo del edificio, apresándolo como en una garra; en la basílica preárabe sostienen el espacio interior; en la fachadas del Renacimiento dan expresión al impulso dinámico. La significación que fué, no vuelve nunca a ser. Lo que penetra en el reino de la extensión encuentra al mismo tiempo su principio y su fin. *Entre el espacio* y la *muerte* existe una profunda conexión que ha sido sentida desde muy pronto. El hombre es el único ser que conoce la muerte. Todos los demás seres se hacen viejos, pero con una conciencia circunscrita al presente, con una conciencia que debe parecerles eterna. Viven sin saber nada de la vida, como los niños, en los primeros años, cuando la concepción cristiana los considera aún «inocentes». Mueren, y ven la muerte, pero no saben de ella. El hombre despierto, el hombre propiamente dicho, cuya inteligencia funciona independientemente de la vista—por la costumbre de hablar—es el que tiene, además de la sensación, un concepto de la transición, esto es, una memoria para el pasado y una experiencia de lo irrevocable. Nosotros *somos* el tiempo (1); pero también *poseemos* una imagen de la historia, y en esta imagen el nacimiento aparece como el otro enigma, parejo al de la muerte. Todos los demás seres viven la vida sin vislumbrar sus límites, esto es, sin conocer su problema, su sentido, su duración y su fin. Muchas veces el despertar de la vida interior de un niño se verifica en relación de identidad profunda y muy significativa con la muerte de algún pariente. El niño comprende *súbitamente* el cadáver sin vida, que se ha con-

(1) Véase pág. 188.

vertido en materia y espacio, y *al mismo tiempo* se siente a sí mismo como *ente* aislado en un mundo extraño y extenso. Tolstoi ha dicho una vez: «Del niño de cinco años a mí no hay más que un paso; del recién nacido al niño de cinco años hay una distancia aterradora.» En ese momento decisivo de la existencia, cuando el hombre se hace hombre y conoce su inmensa soledad en el universo, es cuando despunta en su corazón el terror cósmico, bajo la forma puramente humana de *terror a la muerte,* al límite del mundo luminoso, *al espacio* rígido. He aquí el origen del pensamiento elevado que, en sus principios, no es sino una meditación de la muerte. Toda religión, toda ciencia natural, toda filosofía tiene aquí su punto de partida. El lenguaje de todo gran simbolismo va unido al culto de los muertos, a la forma del enterramiento, al adorno de la tumba. El estilo egipcio se inicia en los templos-sepulcros de los Faraones; el antiguo, en la decoración geométrica de los vasos funerarios; el árabe, en las catacumbas y los sarcófagos; el occidental, en las catedrales, donde a diario se repite el sacrificio de Cristo entre las manos del sacerdote. El terror primigenio es el origen de todo sentimiento histórico: en la antigüedad, por la adhesión al presente henchido de vida; en el mundo árabe, por el bautismo, que reconquista la vida y supera la muerte; en el mundo fáustico, por la penitencia que nos hace dignos de recibir el cuerpo de Jesús y con él la inmortalidad. La solicitud vigilante por la vida, que aun no ha *pasado,* es la que inspira la solicitud por el pasado. Un animal tiene futuro *solamente;* el hombre conoce también el pasado. Todo nueva cultura despierta con una nueva «intuición del mundo»; esto es, con una súbita visión de la muerte, como el misterio del universo que contemplamos. Cuando hacia el año 1000 se extendió por Occidente la idea del fin del mundo, era que acababa de nacer el alma fáustica de este paisaje.

El hombre primitivo, atónito ante la muerte, quiso conjurar y penetrar, con todas sus fuerzas de su espíritu, ese mundo de la extensión, esas reglas indeclinables y siempre presentes de la causalidad, esa omnipotencia obscura que de continuo

le amenazaba con aniquilarle. Esta defensa instintiva yace en las profundidades de lo inconsciente; pero siendo ella la que propiamente crea, separa y opone una a otro el alma y el mundo, es también la que señala el comienzo de la vida *personal*. Empiezan a actuar el sentimiento del yo y el sentimiento del mundo, y toda cultura, la interna como la externa, la actitud como la producción, no es sino la sublimación de este «ser hombre» en general. A partir de este momento, lo que resiste a nuestras sensaciones ya no es simplemente una «resistencia», una cosa, una impresión, como creen los niños y los animales, sino también una expresión. Las cosas no son realmente *reales* en el mundo; tienen también un *sentido*, que depende de cómo nos «aparecen» en nuestra *intuición* del mundo. Al principio, no tenían mas que una referencia al hombre; ahora el hombre posee también una referencia a ellas. Ahora se han convertido en símbolos de su existencia. La esencia de todo simbolismo auténtico—*inconsciente e íntimamente necesario*—tiene su origen en el conocimiento de la muerte, que nos descubre el misterio del espacio. Todo simbolismo significa una defensa. Es la expresión de un profundo temor, en el doble sentido de la palabra; en efecto, su lenguaje de formas nos habla a un tiempo mismo de hostilidad y de respeto.

Todo producto es transitorio. Transitorios son los pueblos, las lenguas, las razas, las culturas. Dentro de pocos siglos no habrá cultura occidental, no habrá alemanes, ni ingleses, ni franceses, como en tiempo de Justiniano no había ya romanos; y no porque la serie de las generaciones humanas se hubiese acabado, sino porque no existía ya la forma interior de un pueblo, la que había reunido a un gran número de generaciones en un gesto común. El *civis romanus*, uno de los más vigorosos símbolos de la existencia antigua, no duró, como forma, mas que unos siglos. El mismo protofenómeno de las grandes culturas habrá desaparecido algún día, y con él, el espectáculo de la historia universal, y el hombre mismo, y la vida animal y vegetal en la superficie de la tierra, y la

tierra y el sol y el universo de los sistemas solares. Todo arte es mortal, y mortales son no sólo las obras, sino las artes mismas. Llegará un día en que habrán cesado de existir el último retrato de Rembrandt y el último compás de Mozart, aun cuando siga habiendo todavía lienzos pintados y partituras grabadas; será justamente el día en que hayan desaparecido los últimos ojos y los últimos oídos capaces de entender el lenguaje de esas formas. Transitorio es todo pensamiento, todo dogma, toda ciencia, que dejan de existir tan pronto como se extinguen las almas y los espíritus en cuyos mundos sus «eternas verdades» parecieron necesariamente verdaderas. Transitorios han sido los mundos estelares, que contemplaban los astrónomos del Nilo y del Eufrates; en efecto, eran mundos para aquellos ojos, y los ojos nuestros—también transitorios—son harto diferentes. Sabemos eso. Un animal no lo sabe, y lo que no sabe no existe en la intuición de su mundo circundante. Pero cuando desaparece la imagen del pasado, desaparece asimismo el anhelo de dar a lo transitorio un sentido más profundo. Y así puede expresarse la idea del macrocosmos humano con las palabras a que toda nuestra exposición ulterior ha de estar dedicada: *Todo lo transitorio es un símbolo.*

Esta noción nos conduce insensiblemente al problema del espacio, pero dándole un sentido nuevo y sorprendente. Su solución—o, más modestamente, su interpretación—sólo es posible cuando se ha llegado a este punto; como el problema del tiempo no se puede comprender hasta que se ha llegado a la idea del sino. Tan pronto como despertamos, la vida dirigida por el sino se nos aparece en la vida sensible como la *sensación de la profundidad.* Todo se dilata en torno nuestro; pero todavía no es el «espacio»; todavía no es algo que esté firme y fijo, sino un continuo dilatarse desde el fugaz aquí hasta el fugaz allí. La experiencia íntima del mundo se refiere exclusivamente a la esencia de la *profundidad*—de la *lejanía* o *alejamiento*—cuya dirección designamos en el sistema abstracto de la matemática con el nombre de «*tercera dimensión*»,

junto a la longitud y la latitud. Esta trinidad de elementos coordenados es desde luego engañosa. No hay duda de que en la impresión de espaciosidad, que nos produce el mundo, esos elementos *no* son equivalentes y mucho menos homogéneos. La «longitud» y la «latitud», que sentimos y vivimos seguramente como *unidad* y no como suma, constituyen —dicho sea con precaución—la mera forma de la sensación. Representan la *impresión* puramente sensible. La profundidad, en cambio, representa la *expresión*, la *naturaleza;* con ella empieza «el mundo». Esta diferente manera de valorar la tercera dimensión, que consiste en contraponerla a las otras dos y que evidentemente es extraña a la matemática, se manifiesta también en la oposición de los conceptos sensación e intuición. La dilatación en la profundidad convierte la sensación en intuición. La profundidad es la dimensión *propiamente dicha,* en el sentido literal; ella es la que *extiende* las cosas (1). En ella, la conciencia vigilante es activa; en cambio en las otras dos es estrictamente pasiva. Este elemento primario, que no es susceptible de más minucioso análisis, manifiesta el *contenido simbólico de una ordenación,* en el sentido típico de una cultura única. La experiencia íntima de la profundidad—y de esta noción depende todo lo demás— es un acto tan perfectamente espontáneo y necesario, como perfectamente creador; por medio de él recibe el yo su mundo como, por decirlo así, al dictado. El convierte el torrente de

(1) La palabra dimensión no debiera emplearse mas que en singular. Hay extensión, pero no hay extensiones. Las tres direcciones constituyen una abstracción; no están contenidas en el sentimiento inmediato de que el cuerpo se dilata (para el «alma»). La esencia de la dirección es el origen de la misteriosa distinción *animal* entre la *derecha y la izquierda,* a la que hay que añadir la tendencia de los vegetales a crecer *de abajo a arriba*—tierra y cielo—. Este es un hecho que se siente como en sueño; aquélla es una verdad de la conciencia vigilante, una verdad que hay que aprender y que *por lo tanto* puede dar lugar a equívocos y confusiones. Ambos hallan su expresión en la arquitectura, a saber: en la simetría del plano y en la energía de la elevación. Por eso, en la «estructura» del espacio que nos rodea sentimos el ángulo de 90° como privilegiado, y no así el de 60°, que hubiera producido otro número de «dimensiones».

las sensaciones en una unidad de forma, en una imagen movida que, desde este instante, cae bajo el dominio de la inteligencia, obedece a leyes, se somete al principio de causalidad y, por lo tanto, como copia de un espíritu personal, es también *transitoria*.

Aun cuando el entendimiento lo niegue, no cabe duda de que esa dilatación puede presentar infinitas variantes y ser distinta no sólo en el niño y en el hombre, en el salvaje y en el urbano, en el chino y en el romano, sino, aun dentro del mismo individuo, según que viva su mundo con atención o con abandono, en actividad o en la quietud. Todos los artistas han reproducido «la» naturaleza en líneas y colores. Todos los físicos, griegos, árabes, alemanes, han analizado «la» naturaleza en sus últimos elementos. ¿Por qué no han encontrado todos lo mismo? Porque cada cual tiene *su* naturaleza propia, aun cuando cada cual cree—con una ingenuidad que salva su intuición vital, que le salva a sí mismo—que es idéntica a la de los demás. La «naturaleza», empero, es una posesión saturada de esencia personalísima. *La naturaleza es una función de la cultura correspondiente.*

3

Kant creyó haber resuelto el grave problema de si ese elemento es *a priori* o adquirido por experiencia, mediante su famosa fórmula que dice que el espacio es la *forma de la intuición*, la base de todas las impresiones del mundo. Pero el «mundo» del niño despreocupado y del soñador posee esa forma sin duda por modo harto vacilante e indeciso (1), y solamente cuando se considera el mundo con mirada atenta, práctica, técnica—pues los seres que se mueven han de *buscarse* la vida, que sólo los lirios en el campo no necesitan hacerlo—es cuando la dilatación sensible cuaja en tridimensión inteligible. El habitante de las ciudades, en las culturas superiores, es el

(1) Los niños no notan en sus dibujos la falta de perspectiva.

único que *vive* realmente en esa vigilancia cruda, y para su pensamiento es para el que existe un espacio, abstraído *por completo* de la vida sensitiva, un espacio («absoluto») muerto, extraño al tiempo, un espacio que ya no es la forma de la intuición, sino la forma de la *intelección*. No hay duda de que el espacio, tal como lo veía Kant con absoluta certidumbre, al meditar su doctrina, no existía para sus predecesores de la época carolingia en esa forma rigurosa, ni mucho menos. La grandeza de Kant consiste en haber inventado el concepto de forma *a priori*, pero no en la aplicación que le diera. Ya hemos visto que el tiempo no es una forma de la intuición; que el tiempo no es ni siquiera «forma»—pues sólo hay formas extensivas—y que ha sido definido como contraconcepto del espacio. Mas no se trata sólo de saber si la palabra espacio coincide exactamente con el elemento formal de la intuición; también es un hecho que la forma de la intuición *varía según el grado de la lejanía*. Vemos las montañas lejanas como puras superficies—telones—. Nadie se atreverá a sostener que percibe el disco de la luna con la consistencia de un cuerpo. La luna es, a la vista, una pura superficie, y sólo cuando el telescopio la agranda considerablemente—esto es, cuando nos acerca a ella artificialmente—adquiere poco a poco las propiedades del espacio. Evidentemente, pues, la forma de la intuición es también función de la distancia. Añádase a esto que, cuando reflexionamos, no recordamos exactamente las impresiones pretéritas, sino que «tenemos a la vista» la imagen del espacio abstracto. Y esta representación nos engaña acerca de la realidad viviente. Kant se dejó engañar. No hubiera debido separar las formas de la intuición de las del entendimiento, pues *su* concepto del espacio las comprende ambas (1).

(1) Su idea de que la absoluta certeza intuitiva, que tienen los hechos geométricos simples, demuestra la aprioridad del espacio está fundada en la referida opinión, harto popular, de que la matemática es o geometría o aritmética. Pero la metemática occidental había superado ya entonces ese esquema ingenuo—tomado de la antigüedad—. En lugar del «espacio», la geometría actual establece primero colecciones numéricas varias veces infinitas, entre las cuales la tridimensional cons-

Kant planteó mal el problema del tiempo, porque lo puso en relación con la aritmética, cuya esencia no había comprendido; y así, resulta que el tiempo de que nos habla es un tiempo fantasma, sin dirección viva, un esquema espacial. Otro tanto le sucedió con el problema del espacio, que puso en relación con la geometría popular. Y quiso el azar que, pocos años después de terminada su obra capital, descubriese Gauss la primera de las geometrías no euclidianas. Y estas geometrías, perfectamente coherentes, demuestran, por su existencia misma, que hay *varias* estructuras matemáticas de la extensión tridimensional, todas «*a priori* ciertas», sin que sea posible destacar *una* como la «forma propia de la intuición».

Fué un error grave, imperdonable en un contemporáneo de Euler y Lagrange, el querer hallar reproducida en las formas de la naturaleza que nos rodea la geometría escolar antigua—que en ésta pensó siempre Kant—. Cuando se examina atentamente la naturaleza, se encuentra sin duda que, en la proximidad inmediata del observador y en proporciones suficientemente pequeñas, existe una coincidencia aproximada entre la impresión óptica y los principios de la geometría euclidiana habitual. Pero esa coincidencia *exacta* que la filosofía afirma no puede demostrarse ni por la visión ni por los instrumentos de medida. Ni la visión ni los instrumentos pasan de cierto límite de exactitud, que no basta, ni mucho menos, para decidir prácticamente la cuestión, v. gr., de a cuál de las geometrías no euclidianas pertenece el espacio empírico (1). Para grandes dimensiones y lejanías, en cuyas imá-

tituye un caso particular que no goza de privilegio ninguno; y luego investiga dentro de esos grupos las formaciones funcionales y su estructura. Así, pues, la intuición sensible, cualquiera que sea su especie, deja de tener el menor contacto con los hechos matemáticos, que se dan en la esfera de esas extensiones, sin que por eso se rebaje en lo más mínimo la evidencia de las mismas. La matemática es independiente de la forma de la intuición. ¿A qué queda, pues, reducida esa famosa evidencia de las formas de la intuición, si ya sabemos que la superposición de ambas (tiempo y espacio) en una supuesta experiencia es un artificio engañoso?

(1) Sin duda un teorema geométrico puede probarse o—más exactamente—demostrarse en un dibujo; pero el teorema recibe otra forma en cada especie de geometría, y aquí ya no decide *nada* el dibujo.

genes predominó la experiencia íntima de la profundidad —por ejemplo, ante un amplio paisaje lejano y no ante un dibujo—, la forma de la intuición contradice por completo la matemática. En una larga avenida de árboles vemos las paralelas tocarse en el horizonte. Sobre este hecho se funda la perspectiva de la pintura occidental y la muy diferente de la pintura china, cuya profunda conexión con los problemas fundamentales de la matemática se ve bien clara. La experiencia íntima de la profundidad, con la riqueza de sus innumerables variantes, elude toda determinación nemérica. Toda la poesía lírica y la música, toda la pintura egipcia, china y occidental contradicen a gritos la hipótesis de una estructura rigurosamente matemática del espacio que vemos y vivimos. Y si ningún filósofo moderno ha dado acogida a esta refutación es porque ninguno ha entendido nada de pintura. El «*horizonte*», por ejemplo, en el cual y por el cual toda imagen óptica va *poco a poco reduciéndose* hasta terminar en una línea, *límite de la superfice*, resulta imposible de concebir por ninguna especie de matemática. La menor pincelada de un paisajista contradice las afirmaciones de la teoría del conocimiento.

Las «tres dimensiones», siendo como son magnitudes matemáticas abstractas, abstraídas de la vida, carecen de límites naturales; pero suelen confundirse con la superficie y la profundidad de la impresión vivida, y así se propaga de continuo el error gnoseológico, que consiste en creer que la extensión que vemos en la intuición es también algo ilimitado; y, sin embargo, nuestra mirada no abarca mas que las partes iluminadas del espacio, cuyo límite es precisamente el límite de la luz, ya sea el cielo de las estrellas fijas, ya la claridad atmosférica. El «mundo que vemos» es, en realidad, la suma de las *resistencias luminosas;* porque la visión implica la presencia de luz directa o reflejada. Los griegos se atuvieron a este mundo de las cosas vistas; pero el sentimiento cósmico del occidental creó la *idea* de un espacio cósmico sin límites, con infinitos sistemas estelares y lejanías que exceden a toda po-

sibilidad óptica—creación de la mirada *interior*, que elude toda realización ocular y que, aun como idea, es extraña e impensable para hombres de otras culturas y otros sentimientos.

4

El descubrimiento de Gauss, que cambió *por completo* la orientación de la matemática moderna (1), vino a demostrar que hay varias estructuras igualmente exactas de la extensión tridimensional. Preguntar cuál de ellas es la que corresponde a la intuición real, revela que no se ha comprendido el problema. La matemática, *recurra* o no al uso de imágenes y representaciones intuitivas, tiene siempre por objeto sistemas puramente *intelectuales*, abstraídos de la vida, del tiempo y del sino, mundos de formas numéricas, cuya exactitud—*no su aparición de hecho*—es intemporal y obedece a la lógica mecánica, como todo lo que es conocido y no vivido.

Con esto queda patente la diferencia entre la intuición viva y el idioma de las formas matemáticas; y descubrimos el misterio de *cómo se produce el espacio*.

Ya sabemos que el producirse es el fundamento del producto, que la historia sin cesar viva es la base de la naturaleza muerta y realizada, que lo orgánico sustenta a lo mecánico y que el sino es el nervio de las leyes causales objetivas. Pues igualmente podemos decir que la *dirección es el origen de la extensión. El misterio de la vida que camina hacia su realización, misterio al que alude la voz tiempo, constituye el fundamento de lo que designa la palabra espacio como cosa ya realizada, aunque sin hacérnoslo inteligible, y más bien sugiriéndonos de ello un sentimiento íntimo.* Toda espacialidad real es creada por la experiencia íntima de la profundidad. Y justamente esa dilatación en la profundidad y lejanía—primero para la

(1) Es sabido que Gauss mantuvo inéditos sus descubrimientos, casi hasta las postrimerías de su vida, por temor a «la gritería de los beocios».



sensibilidad, sobre todo para la vista, y luego para el pensamiento—; ese *paso* de la impresión sin profundidad a la imagen del mundo, ordenada en forma de macrocosmos, con la movilidad que, misteriosa, se manifiesta en ella, eso justamente es lo que la palabra tiempo ante todo designa. El hombre se siente—y éste es el estado de la verdadera vigilia, de la vigilia atenta—«en» una espacialidad que le rodea. Basta con perseguir esta impresión primaria de lo cósmico para ver que efectivamente no existe mas que *una* verdadera dimensión del espacio, a saber: la *dirección*, que va del yo a la lejanía, al allí, al futuro, y que el sistema abstracto de las tres dimensiones es una representación mecánica, no un hecho de la vida. La experiencia íntima de la profundidad *dilata* la sensación y la convierte en mundo. El carácter de dirección que tiene la vida lo hemos calificado significativamente de *irreversibilidad*, y un resto de este carácter decisivo del tiempo perdura en la necesidad imperiosa en que nos vemos de sentir la profundidad del mundo no desde el horizonte hacia el yo, sino desde el yo hacia el horizonte. El cuerpo móvil de todos los animales y del hombre está dispuesto en esa dirección. Se anda hacia «adelante»—hacia el futuro, acercándose a cada paso al fin y no sólo al fin, sino a la vejez—. En cambio la mirada la sentimos como *retrospectiva*, como dirigida hacia algo pasado, hacia algo que se ha convertido en historia (1).

Si la forma fundamental del intelecto, la causalidad, la calificamos de *sino solidificado*, será lícito decir que la profundidad del espacio es el *tiempo solidificado*. No sólo el hombre, el animal también *siente* el sino, que lo gobierna todo; lo siente como movimiento por el tacto, por la vista, por el oído, por el olfato; pero ese movimiento, ante la atención tirante, se convierte en causa rígida. *Sentimos* que llega la primavera; sentimos de antemano cómo el paisaje primaveral va a dilatarse en nuestro derredor. En cambio *sabemos* que la tierra

(1) Partiendo de esta dirección del cuerpo, adquiere sentido la diferencia entre derecha e izquierda (pág. 256). El concepto de «delante» no tiene sentido para el cuerpo de una planta.

gira sobre sí misma en el espacio y que la duración de la primavera es de noventa revoluciones terrestres. El tiempo engendra el espacio, pero el espacio mata al tiempo.

Si Kant hubiese concentrado más agudamente su pensamiento, en vez de hablar de «dos formas de la intuición», hubiera llamado al tiempo *forma del intuir* y al espacio *forma de lo intuído*, y acaso entonces hubiera comprendido la relación que existe entre ambos. El lógico, el matemático, el físico cuando pone en juego la reflexión atenta, sólo conoce el espacio producido, abstraído del acontecer singular por la reflexión misma, el espacio verdadero, sistemático, en el que todo tiene la «propiedad» de una «duración», que puede determinarse por medios matemáticos. Pero aquí hemos indicado cómo el espacio se *produce* incesantemente. Cuando sumidos en el ensueño miramos con la vista perdida hacia la lejanía, el espacio flota en torno nuestro; pero si de pronto un susto nos despierta, entonces ante nuestros ojos atentos se atiranta un espacio firme y duro. Este espacio *existe*, y porque existe se halla fuera del tiempo, está abstraído del tiempo y, por lo tanto, de la vida. En ese espacio domina la duración, que es un pedazo de tiempo muerto, la duración, como propiedad conocida de las cosas. Y puesto que nosotros mismos nos conocemos como existentes en ese espacio, sabemos cuál es nuestra duración y cuáles sus límites; las agujas del reloj nos la recuerdan de continuo. Pero el espacio rígido—que también es transitorio y que, cuando afloja la tensión de nuestro espíritu, desaparece de la dilatación abigarrada que nos rodea—, el espacio rígido es signo y expresión de la vida, el *símbolo más originario y poderoso de la vida.*

La indeliberada interpretación de la profundidad, que domina en la conciencia vigilante, con la fuerza de un suceso elemental, caracteriza *el despertar de la vida interior y al mismo tiempo* marca el límite que separa al niño del hombre. La experiencia íntima de la profundidad, con su significación simbólica, le falta al niño, que quiere coger la luna, que no encuentra todavía *sentido* al mundo exterior y que, como el alma

del hombre primitivo, vive en una especie de ensueño adherido a todo lo sensible. Y no es que el niño carezca de cierta elemental experiencia de la extensión; lo que no tiene aún es una *intuición del mundo*. Siente la lejanía; pero la lejanía no habla a su alma. Sólo cuando el alma despierta por completo es cuando la dirección asciende a la categoría de expresión viviente. Para los antiguos es el descanso en el presente inmediato, cerrado a toda lejanía, a todo futuro; para nuestra cultura fáustica es la energía de dirección, que sólo mira a los horizontes más lejanos; para los chinos es la marcha adelante, que algún día llegará a la meta; para los egipcios es el decidido caminar por la senda comenzada. Así se manifiesta la idea del sino en cada ciclo vital. Así es como cada individuo pertenece a una cultura única, cuyos miembros están unidos por un sentimiento cósmico común, del que se desprende una *forma* común del universo. Hay una relación de profunda identidad entre el despertar del *alma*, naciendo a la existencia clara, en nombre de una cultura, y la súbita comprensión de la lejanía y del tiempo, *nacimiento del mundo exterior*, por medio del símbolo de la extensión, que será en adelante el *símbolo primario de esa vida* y le imprimirá su estilo y la forma de su historia, como progresiva realización de sus posibilidades interiores. Según como se sienta la dirección, así será el símbolo primario de la extensión. Para la visión antigua es el cuerpo próximo, bien delimitado, encerrado en sí mismo; para la visión occidental es el espacio infinito, la aspiración hacia la profundidad de la tercera dimensión; para la visión arábiga es el mundo como cueva. Aquí vemos un viejo problema filosófico volatilizarse, por decirlo así; en efecto, esa protoforma del mundo es *innata*, en cuanto que pertenece originariamente al alma de esa cultura, que se expresa en nuestra vida entera; pero también es *adquirida*, en cuanto que cada alma repite por sí ese mismo acto creador, y como la mariposa abre sus alas, al salir de la crisálida, despliega, en la niñez, el símbolo de la profundidad que estaba *prefijado* a su existencia. La primera comprensión de la profundidad es como un *nacimiento*, nacimiento espiritual

junto al corporal. Las culturas *nacen* así de su paisaje materno. Y ese nacimiento lo repite luego en su círculo cada alma individual. Platón llamó a esto la *anamnesis*, relacionándolo con una creencia primitiva de los griegos. Así explicó, por el devenir mismo, el carácter preciso y determinado de la forma cósmica, que *existe súbitamente* para toda alma primigenia. En cambio Kant, el sistemático, interpretó *ese mismo* misterio por su concepto de la forma *a priori*, es decir, partiendo del resultado muerto, no del proceso viviente.

Llamaremos en adelante *símbolo primario de una cultura* a su modo de sentir la extensión. El símbolo primario es la base de donde hay que derivar todo el lenguaje de formas que nos habla la realidad de cada cultura; él da a cada cultura una fisonomía que la distingue de las demás, y sobre todo del mundo que circunda al hombre primitivo, mundo que casi no tiene fisonomía. En efecto, la interpretación de la profundidad se exalta y se convierte en un acto, en una expresión que produce *obras* y transforma la realidad, la cual ya no sirve, como entre los animales, para satisfacer las necesidades, sino para construir *símbolos* vitales, con el auxilio de todos los elementos de la extensión: materia, línea, color, sonido, movimiento. Y esos símbolos a veces se presentan muchos siglos después en la imagen cósmica de otros seres, y, ejerciendo sobre ellos su encanto propio, dan testimonio de la manera cómo sus creadores comprendieron el universo.

Pero el símbolo primario mismo no puede realizarse. Actúa en el sentimiento de la forma que tiene cada hombre, cada agrupación, cada tiempo, cada época, y les dicta el estilo de todas sus exteriorizaciones vitales; está latente en la forma del Estado, en los mitos y cultos religiosos, en los ideales de la ética, en las formas de la pintura, de la música, de la poesía, en los conceptos fundamentales de toda ciencia. Pero ninguna de estas realidades lo representa. El símbolo primario no puede, pues, manifestarse por conceptos vertidos en palabras, porque la lengua y las formas del conocimiento son ellas mismas símbolos *derivados*. Todo símbolo particular habla del símbolo

primario; pero dirigiéndose no al entendimiento, sino al sentimiento íntimo. Si en adelante definimos el símbolo primario del alma antigua diciendo que es el *cuerpo particular material* y el del alma occidental diciendo que es el espacio puro, infinito, no deberá olvidarse nunca que los conceptos no pueden representar lo inconcebible y que el sonido de las palabras evoca tan sólo un sentimiento de significación.

El espacio, puro, sin límites, es el ideal que el alma accidental ha *buscado* de continuo en su contorno cósmico. Ha querido verlo realizado inmediatamente en ese contorno, y por eso las innumerables teorías del espacio, construídas en los pasados siglos, poseen un sentido profundo que trasciende de sus supuestos resultados y convierte esas teorías mismas en síntomas de un sentimiento cósmico. ¿Hasta qué punto es la extensión ilimitada el fundamento de toda objetividad? Quizá no haya habido otro problema más profundamente estudiado que éste, y casi era cosa de creer que todas las demás cuestiones del mundo dependen de esta cuestión sobre la esencia del espacio. Y en realidad, *para nosotros*, así es. Mas, ¿cómo es que nadie ha notado que la antigüedad en cambio no dedicó ni un instante a la meditación de ese problema? Es más, que ni siquiera poseía vocablo para circunscribir exactamente este problema (1). ¿Por qué guardan silencio los grandes presocráticos? ¿Es acaso por descuido, por lo que no vieron en su mundo eso que, para nosotros, es justamente el enigma de los enigmas? Pero ¿no hubiéramos debido com-

(1) Ni en griego ni en latín. La palabra τόπος —en latín *locus*—significa lugar, comarca y también clase en el sentido de clase social. La palabra χώρα—en latín *spatium*—significa separación («entre»), distancia, rango y también el suelo, la tierra—τὰ ἐκ τῆς χώρας quiere decir los frutos de la tierra—. La palabra τὸ κένον—en latín *vacuum*—significa, sin equívoco alguno, un cuerpo hueco, acentuando el sentido de envoltura. En la literatura de la época imperial, que intenta expresar con vocablos «antiguos» el sentimiento *mágico* del espacio, empléanse expresiones vagas como ὁρατὸς τόπος («mundo sensible») o *spatium inane* («espacio infinito», pero también *superficie* amplia; la raíz de la palabra *spatium* significa hincharse, engordar). En la literatura verdaderamente antigua no había necesidad de tales perífrasis, porque faltaba por completo la representación.

prender hace mucho tiempo que en ese mismo *silencio* se halla la solución? Para *nuestro* sentimiento más profundo, «el universo» no es otra cosa que ese *espacio cósmico*, que nace propiamente de nuestra experiencia íntima de la profundidad y cuya sublime teoría se halla corroborada por los sistemas de las estrellas fijas navegando en el infinito. Pero ¿hubiera sido posible hacer concebir *este* sentimiento del universo a un pensador antiguo? Ahora descubrimos, súbitamente, que ese «eterno problema», que Kant trató en nombre de la humanidad, poniendo en él la pasión de un acto simbólico, es un problema *puramente occidental*, que no existe para el espíritu de las demás culturas.

¿Cuál era, pues, el problema primario de la realidad para el hombre antiguo, quien, de seguro, veía *su* mundo circundante con no menor claridad que nosotros el *nuestro?* Era el problema de la ἀρχή, del *origen material* de las cosas sensibles y tangibles. El que comprenda esto estará muy próximo a comprender el hecho, no del espacio, sino de por qué el problema del espacio había de ser fatalmente el problema del alma occidental y no de otra (1). Justamente esa omnipo-

(1) Esto está implícito, aunque nadie lo ha visto hasta ahora, en el famoso axioma euclidiano de las paralelas—que por un punto no hay mas que una sola paralela a una recta dada—, única proposición de la matemática antigua que permaneció indemostrada y que, como hoy sabemos, es en efecto indemostrable. Precisamente por eso se convierte en dogma frente a toda experiencia y, por lo tanto, en *centro metafísico* y *sustentáculo* de todo ese sistema geométrico. Lo demás, los axiomas, como los postulados, son premisas o consecuencias. Esa única proposición es para el espíritu antiguo necesaria y universalmente válida—y, sin embargo, indemostrable—. ¿Qué significa esto? Significa que es un *símbolo* de primer orden. Contiene la estructura misma de la corporeidad antigua. Justamente la parte más débil de la geometría antigua, la proposición contra la cual se levantaron voces de contradicción en la época helenística, es la que mejor manifiesta el alma griega. Y justamente esa proposición, tan evidente para la experiencia diaria, es la que concita sobre sí la duda del pensamiento numérico occidental, fáustico, oriundo de las lejanías incorpóreas. Uno de los más profundos síntomas de *nuestra* existencia es que, frente a la geometría euclidiana, hayamos puesto no *otra*, sino *otras* geometrías, todas las cuales son para nosotros igualmente verdaderas, igualmente coherentes. La tendencia propia de esas geometrías, que debemos concebir como un grupo antieuclidiano, consiste en que, por su misma pluralidad, le quitan a la existencia el sentido corpóreo que Euclides *consagró* en su postula-

tente espacialidad, que absorbe la substancia de todas las cosas, que crea todas las cosas y que es lo más característico, lo más alto de *nuestra* visión del universo, fué unánimemente rechazada por la humanidad antigua, que la consideraba como τὸ μὴ ὄν, *lo que no existe.* Los antiguos *no conocieron* la palabra, ni por tanto el concepto del espacio. Nunca podremos concebir con bastante profundidad el pathos que hay en esta negación. La pasión del alma antigua negó justamente lo que *no* quería sentir como realidad, lo que no podía ser expresión de *su* existencia. Es éste un mundo de distinto matiz, que surge súbitamente ante nuestros ojos. La estatua ática que, en su magnífica corporeidad, es toda estructura, toda superficie expresiva, sin la menor intención incorpórea, encerraba para los antiguos la totalidad de lo que ellos llamaban realidad. La materia, el límite visible, el cuerpo palpable, la presencia inmediata, tales son los caracteres propios de este modo de comprender la extensión. El universo antiguo, el *cosmos,* la ordenada muchedumbre de todas las cosas próximas y visibles, está encerrado en la bóveda material del cielo. Y no existe nada más. La necesidad que nosotros sentimos de seguir imaginando «espacio», allende esa envoltura, faltaba por completo al sentimiento cósmico de los antiguos. Los estoicos llegaron a considerar las propiedades y las relaciones de las cosas como verdaderos cuerpos. Para Crisipo, el *pneuma* divino es un cuerpo; para Demócrito, la visión consiste en la recepción por los ojos de ciertas partículas materiales que emanan de las cosas. El Estado mismo es un cuerpo, formado por la suma

---

do, pues contradicen la intuición que pide corporeidad y niega el espacio puro. La cuestión de saber cuál de las tres geometrías no euclidianas es la «exacta», la que sirve de base a la realidad—aunque fué estudiada en serio por Gauss—, se funda en un sentimiento totalmente antiguo y no hubiera debido ser planteada por un pensador de nuestra esfera. Ella es la que nos impide comprender el verdadero y profundo sentido de esta noción: que el símbolo típico del Occidente no consiste en la realidad de tal o cual geometría, sino en la pluralidad de varias geometrías *igualmente posibles.* El *grupo* de estas estructuras del espacio, entre las cuales la concepción antigua constituye un simple caso límite, elimina definitivamente del sentimiento puro del espacio el último resto de corporeidad.

de los cuerpos de todos los ciudadanos. El derecho no conoce sino personas corpóreas y cosas corpóreas. Finalmente, este sentimiento halla su expresión suprema en el cuerpo pétreo del templo antiguo. El espacio interior del templo, sin ventanas, permanece cuidadosamente disimulado tras la columnata, y fuera no hay ni una sola línea recta. Los escalones tienen todos una leve curvatura hacia el exterior que es distinta en cada uno. El frontón, el tejado, los laterales están también levemente curvados. Las columnas tienen todas un grueso desigual y ninguna cae perpendicularmente y a iguales distancias de sus vecinas inmediatas. Todas estas curvaturas, inclinaciones y distancias varían, desde las esquinas hasta el centro de cada lado, en una proporción hábilmente matizada; de manera que el cuerpo entero parece girar, por arte misterioso, en torno a un centro único. Las curvas están concebidas con tal delicadeza que, en cierto modo, no son los ojos, sino el sentimiento el que las percibe. Por eso precisamente queda aquí anulada la dirección hacia la profundidad. El estilo gótico *anhela;* el estilo dórico *vibra.* El espacio interior de las catedrales nos arrebata con violencia primitiva hacia la altura y la lejanía; el templo descansa en mayestática quietud. Pero otro tanto puede decirse de la divinidad fáustica y de la apolínea, y también, por lo tanto, de los conceptos fundamentales de la física, construídos a imagen de la divinidad. Frente a los principios estáticos de *materia y forma,* hemos puesto nosotros los dinámicos de *fuerza y masa,* y hemos definido la masa como la relación constante entre la fuerza y la aceleración, para acabar descomponiendo ambas nociones en los elementos puramente espaciales de *capacidad e intensidad.* Esta manera de concebir la realidad tenía que producir, como arte predominante, la música instrumental de los grandes maestros del siglo XVIII, que es el único arte cuyo mundo de formas guarda un íntimo parentesco con la intuición del espacio puro. Hay en la música—al contrario de las estatuas en los templos y plazas antiguas—incorpóreos reinos de sonidos, espacios rumorosos, mares de sonoridad; la orquesta

sube y baja como las mareas, se encrespa como las olas, describe lejanías, pinta luces, sombras, tormentas, nubes galopantes, rayos, colores, que existen allende toda realidad sensible. Recuérdense los paisajes instrumentados por Glück y Beethoven. En estricta «correspondencia» al canon de Policleto, libro en donde el gran escultor redujo la estructura del cuerpo humano a preceptos rigurosos, que rigieron hasta Lisipo, aparece, hacia 1740, formulado ya por Stamitz, el canon riguroso de la sonata en cuatro partes. Sólo después de los últimos cuartetos y sinfonías de Beethoven empezó a relajarse este canon, hasta llegar al mundo solitario y perfectamente «infinitesimal» de la música de *Tristán*, donde queda. anulada toda realidad terrestre. Ese sentimiento primario que evocan los momentos supremos de nuestra música, ese sentimiento en que el alma parece *desasirse* del cuerpo, para correr a fundirse con el infinito, librándose de todo peso material, es el que palpita en el afán de profundidad, tan característico del alma fáustica. En cambio, las obras de arte antiguas nos producen siempre el efecto de un ligamen, de una limitación que afirma el sentimiento corpóreo y constriñe la vista a permanecer en la proximidad, llena de quietud y de belleza.

5

Toda gran cultura ha llegado así a construirse un lenguaje secreto del sentimiento cósmico, que sólo entienden plenamente las almas que pertenecen a ella. No nos engañemos. Podremos quizá, por casualidad, leer algo en el alma antigua, porque su lenguaje de formas es aproximadamente la inversión del occidental, y toda crítica del Renacimiento deberá empezar siempre por determinar—difícil problema—hasta qué punto es posible y se ha logrado esa lectura del alma antigua. Pero cuando oímos decir que probablemente—no se olvide que la interpretación de tan heterogéneas manifestaciones vitales es siempre un ensayo sumamente dudoso—los indios

habían concebido unos números que, para nuestra manera de pensar, no poseían ni valor ni magnitud, ni propiedades de relación, unos números que según la posición que ocupasen tornábanse unidades positivas o negativas, grandes o pequeñas, debemos confesar que no nos es posible revivir exactamente el proceso espiritual en que se funda esa clase de números. El 3 es para nosotros siempre *algo*, positivo o negativo; para los griegos era absolutamente una magnitud + 3; para los indios, empero, designa una posibilidad sin esencia, que la palabra *«algo» no alcanza a expresar*, una posibilidad situada más allá del ser y del no ser, nociones que para el alma india son *propiedades* accidentales. Los números designados por los signos + 3, — 3, 1/3 son, pues, realidades emanativas de orden inferior que descansan en la misteriosa substancia + 3 por modo enteramente desconocido para nosotros. Hace falta tener un alma *bramánica* para sentir esos números como evidentes, como representantes ideales de una forma cósmica perfecta en sí misma. Para nosotros son tan ininteligibles como el nirvana bramánico, que está allende la vida y la muerte, allende el sueño y la vigilia, allende el sufrimiento, la compasión y la impasibilidad y que sin embargo es algo real; aquí nos faltan incluso posibilidades verbales de expresión. Sólo este alma india pudo forjar la grandiosa concepción de la *nada* como *verdadero número*, la concepción del *cero* como cero indio, para el cual los términos esencial e inesencial son designaciones igualmente exteriores (1).

Los pensadores árabes de la época más madura—y había entre ellos talentos de primer orden como Alfarabi y Alkabi—

(1) Este cero—que quizá contenga un vislumbre de la idea que los *indios* tenían de la extensión, es decir, de esa espaciosidad del universo, expuesta en los Upanishads y tan extraña a nuestra conciencia del espacio—faltaba naturalmente en la antigüedad. Pasando por la matemática árabe, donde sufrió una total transformación, fué luego introducido entre nosotros por Stifel en 1544; pero lo que alteró fundamentalmente su esencia fué el considerarlo como el centro entre + 1 y — 1, como un corte en el continuo numérico lineal; es decir, que el mundo numérico occidental se lo asimiló en un sentido de *relación*, enteramente contrario al sentido indio.

demostraron, en su polémica contra la teoría aristotélica del ser, que el cuerpo, como tal, no necesita del espacio para existir; y definieron la esencia del espacio—esto es, de la manera *árabe* de entender la extensión—derivándola de la nota de «encontrarse en un lugar». Esto no prueba que, frente a Aristóteles y Kant, estuviesen los árabes en el error, o—como solemos llamar a lo que no nos cabe en la cabeza—que pensasen confusamente. Demuestra tan sólo que el espíritu árabe poseía otras categorías del mundo. Los pensadores árabes, usando de sus conceptos y términos propios, hubieran podido refutar a Kant con el mismo rigor demostrativo que Kant a ellos; y las dos partes habrían quedado convencidas de la exactitud de sus puntos de vista.

Cuando hablamos hoy del espacio, todos pensamos aproximadamente en el mismo estilo—como todos usamos del mismo idioma y de los mismos signos verbales—, ya se trate del espacio de la matemática, de la física, de la pintura o de la «realidad», aun cuando toda filosofía, que forzosamente ha de considerar esa afinidad en la manera de entender los signos como una *identidad* de las inteligencias, es y será siempre algo muy problemático. Pero ningún heleno, ningún egipcio, ningún chino sentiría en esto al unísono con nosotros, y no habría obra de arte ni sistema de pensamientos capaz de enseñarle exactamente lo que el «espacio» significa para nosotros. Los conceptos primarios de la antigüedad, como ἀρχή, ὕλη, μορφή, derivados de una vida interior muy distinta, agotan el contenido de un mundo también muy diferente, mundo que permanece para nosotros extraño y lejano. Las palabras «principio», «materia» y «forma» con que traducimos aquellas voces griegas tienen con ellas una superficial semejanza; constituyen un mezquino intento de sumergirnos en un mundo sentimental que, en sus partes más refinadas y profundas, permanece mudo para nosotros; es como si quisiéramos substituir un cuarteto de cuerda por las esculturas del Partenón o vaciar en bronce el dios de Voltaire. Los rasgos fundamentales del pensamiento, de la vida y de la conciencia cósmica son tan

diferentes como los rostros de los hombres. También en ellos hay «razas» y «pueblos»; pero no lo sabemos, como no sabemos tampoco si el «rojo» o el «amarillo» es para los demás lo mismo que para nosotros o algo totalmente distinto. La comunidad de símbolos, sobre todo en el lenguaje, nos produce la ilusión de que todos tenemos una vida interior idéntica y de que todos percibimos una forma cósmica idéntica. Los grandes pensadores de cada cultura son en esto semejantes a los individuos que padecen de ceguera para los colores: ignorando su dolencia, todos se ríen de las equivocaciones que cometen los demás.

Y ahora saquemos la consecuencia. Hay una pluralidad de símbolos primarios. La experiencia íntima de la profundidad, por medio de la cual se produce el mundo, por medio de la cual la sensación se *dilata* en forma de mundo, es significativa para el alma que la siente y sólo para ella. Es diferente en la vigilia, en el ensueño, en el abandono, en la atención; es distinta en el niño y en el anciano, en el habitante de la ciudad y en el campesino, en la mujer y en el varón; realiza, en fin, con profunda necesidad, para cada cultura superior, la posibilidad formal sobre que descansa toda su existencia. Todos los términos fundamentales: masa, substancia, materia, cosa, cuerpo, extensión y mil otros vocablos de índole semejante, que se conservan en las lenguas de otras culturas, son signos indeliberados, elegidos por el sino, signos que, en nombre de cada cultura, destacan sobre la infinita riqueza de posibilidades cósmicas, aquellas solamente que son significativas y por lo tanto necesarias. Ninguno de esos vocablos puede trasladarse exactamente al conocimiento y a la vida de otra cultura. Ninguno de esos términos primarios vuelve nunca a presentarse. Todo depende de la *elección del símbolo primario,* que se verifica en el instante en que el alma de una cultura despierta y adquiere consciencia de sí misma en medio de su paisaje, instante que tiene siempre algo de emocionante para quien sabe considerar así la historia universal.

La cultura, conjunto de la *expresión* del alma en gestos y obras, cuerpo del alma, cuerpo mortal, perecedero, sujeto a ley, a número y a causalidad; la cultura, drama histórico, imagen en la imagen de la historia universal, conjunto de los grandes símbolos vitales, sentimentales e intelectuales, es el único idioma por medio del cual puede un alma decir lo que sufre.

También el macrocosmos es propiedad de un alma única, y no sabremos nunca lo que les sucede a las demás almas. La significación que—allende todas las posibilidades de inteligencia por conceptos—tiene *para nosotros solos* el «espacio infinito», interpretación creadora que *nosotros, hombres de Occidente*, le hemos dado a nuestra experiencia íntima de la profundidad, esa especie de extensión que los griegos llamaban *Nada* y nosotros llamamos *Todo*, da a nuestro mundo un colorido que el alma antigua, el alma india, el alma egipcia no tenían en sus paletas. Un alma vive su intuición del universo en «la bemol mayor»; otra, en «fa menor»; aquélla siente por modo euclidiano; ésta, por modo contrapuntístico; la otra, por modo mágico. Desde el más puro espacio analítico y desde el nirvana, hasta la corporeidad ática más inmediata, hay una serie de símbolos primarios, cada uno de los cuales es capaz de producir una forma cósmica perfecta. Tan lejano, extraño y vacilante como es, en su idea, el mundo indio o babilónico para los hombres de la quinta o sexta cultura siguiente, así de incomprensible será un día el mundo occidental para los hombres de las culturas que han de venir después de la nuestra.

II

ALMA APOLINEA, ALMA FAUSTICA, ALMA MAGICA

6

En adelante, daré el calificativo de *apolínea* al alma de la cultura antigua, que eligió como tipo ideal de la extensión el cuerpo singular, presente y sensible. Desde Nietzsche es esta denominación inteligible para todos. Frente a ella coloco el alma *fáustica*, cuyo símbolo primario es el espacio puro, sin límites y cuyo «cuerpo» es la cultura occidental que comienza a florecer en las llanuras nórdicas, entre el Elba y el Tajo, al despuntar el estilo románico en el siglo X. Apolínea es la estatua del hombre desnudo; fáustico es el arte de la fuga. Apolíneos son la concepción estática de la mecánica, los cultos sensualistas de los dioses olímpicos, los Estados griegos, con su aislamiento político, la fatalidad de Edipo y el símbolo del falo; fáusticos son la dinámica de Galileo, la dogmática católico-protestante, las grandes dinastías de la época barroca, con su política de gabinete, el sino del rey Lear y el ideal de la *madonna*, desde la *Beatriz* de Dante hasta el final del segundo *Fausto*. Apolínea es la pintura que impone a los cuerpos singulares el límite de un contorno; fáustica es la que crea espacios, con luces y sombras, y así se distinguen una de otra la pintura al fresco de Polygnoto y la pintura al óleo de Rembrandt. Apolínea es la existencia del griego, que llama a su yo *soma*, que no tiene idea de una evolución interna y que

carece, por lo tanto, de una historia verdadera, interior o exterior; fáustica es una existencia conducida con plena conciencia, una vida que se ve vivir a sí misma, una cultura eminentemente personal de las memorias, de las reflexiones, de las perspectivas y retrospecciones, de la conciencia moral. Y más lejana, aunque medianera entre las dos, aparece el alma *mágica* de la cultura árabe, tomando, interpretando y heredando formas. La cultura árabe, que despierta en la época de Augusto, en el paisaje comprendido entre el Tigris y el Nilo, el Mar Negro y la Arabia Meridional, tiene su álgebra, su astrología y su alquimia, sus mosaicos y arabescos, sus califas y sus mezquitas, sus sacramentos y sus libros sagrados de la religión persa, judía, cristiana, «antigua decadente» y maniquea.

Ahora ya puede decirse que en el idioma fáustico «el espacio» es algo espiritual, separado rigurosamente del presente sensible momentáneo; algo que no sería *lícito* representar en una lengua apolínea, en griego o en latín. Pero también el espacio plástico, el *espacio expresivo* es enteramente extraño a todas las artes apolíneas. La exigua *cela* de los templos antiguos primitivos es una nada obscura y secreta, construída al principio con los materiales más efímeros; un envoltorio momentáneo que se contrapone a las eternas bóvedas de las cúpulas mágicas y de las naves catedralicias. La columnata cerrada manifiesta expresamente que en este cuerpo no hay ningún «dentro» para los ojos. En ninguna otra cultura se acentúa tanto la firmeza, el zócalo. La columna dórica penetra en la tierra; los vasos antiguos están concebidos de abajo arriba, mientras que los del Renacimiento *flotan* sobre el pedestal. El problema básico de las escuelas escultóricas antiguas es la firmeza interior de la figura. Por eso, en las obras arcaicas las articulaciones están sobremanera acentuadas, el pie descansa a plano y el reborde inferior de los largos paños rectos se alza ligeramente para dejar bien ver cómo el pie «pisa» sobre el suelo. El relieve antiguo es estrictamente, estereométrico, superpuesto a una superficie. Hay un «intermedio» entre las figuras, pero no hay profundidad. En cambio

un paisaje de Claudio de Lorena es *solamente* espacio. Todos los detalles sirven a aclarar el espacio. Todos los cuerpos poseen, como haces de luces y sombras, una significación atmosférica y de perspectiva. El impresionismo es la excorporación total del mundo, para servir al espacio. El alma fáustica, partiendo de este sentimiento cósmico, hubo de proponerse, en sus primeros tiempos, un problema arquitectónico, cuyo centro de gravedad reside en el abovedado de poderosas naves catedralicias que van derechamente de la portada a lo hondo del coro. Así expresaba *su* experiencia íntima de la profundidad. Hay que añadir a esto la tendencia a expandirse en las lejanías del universo, tendencia que se contrapone al espacio expresivo de la cultura mágica, que es más bien como una cueva (1). Las bóvedas mágicas, ya sean cúpulas, ya bóvedas de medio cañón y aun los entablamentos horizontales de una basílica, están siempre *en función de cubrir.* Strzygowski ha comprendido muy bien la idea constructiva de Santa Sofía, cuando dice que es un dinamismo gótico, pero vuelto hacia dentro y cubierto por una capucha cerrada (2). En cambio la cúpula de la catedral de Florencia, en el proyecto gótico de 1367, está *colocada* sobre el edificio; tendencia que llega a transformarse en un verdadero *amontonamiento,* como se ve en el proyecto de Diamante para la iglesia de San Pedro, cuyo magnífico «¡Excelsior!» lleva Miguel Angel luego a la perfección, de manera que la cúpula parece flotar en la luz sobre las amplias bóvedas. Frente a este sentimiento del espacio, la antigüedad nos ofrece el símbolo del perípteros dórico, todo él cuerpo, todo él abarcable en *una* mirada.

Por eso la cultura antigua comienza con una grandiosa *renuncia* a un arte riquísimo, pintoresco, que estaba en plena madurez, un arte que ya existía, pero que no *podía* ser la expresión del alma nueva. El arte dórico primitivo, de estilo

(1) Las palabras «sentimiento de la cueva» son de L. Frobenius: *Paideuma,* pág. 92.
(2) *Ursprung der christlichen Kirchenkunst* [*El arte de las iglesias cristianas y sus orígenes*], 1920, pág. 80.

geométrico, aparece, desde 1100, opuesto al arte de Creta (1); es aquél un arte estrecho y áspero, y, para nuestros ojos, mezquino y, por decirlo así, un retorno a la barbarie. En los tres siglos de la antigüedad que «corresponden» al florecimiento del gótico no hallamos el menor indicio de arquitectura. Hasta 650—esto es, en una época que «corresponde» a la época en que Miguel Angel verifica el tránsito al barroco—no aparece el tipo del templo dórico y etrusco. Todo arte primitivo es religioso, y esa *negación* simbólica no lo es menos que la afirmación egipcia y gótica. La idea de la *cremación* de los muertos es compatible con un lugar destinado al culto, pero no con un edificio. Por eso la religión antigua primitiva, de la que no conocemos apenas sino los graves nombres de Calcas, Tiresias, Orfeo, y acaso también Numa (2), empleaba como templo justamente lo que queda cuando de la idea de un edificio se quita el edificio mismo: el límite sagrado. La base primitiva del culto es, pues, el *templum* etrusco, un recinto sacro, señalado sobre el suelo por los augures, rodeado de un espacio que estaba prohibido franquear y provisto de una entrada al Este, para dar la buena suerte (3). Se crea un *templum* allí donde ha de verificarse un acto del culto, o donde se encuentran los personajes revestidos de autoridad política, el Senado, el ejército. El *templum* dura sólo el breve tiempo que dura su uso, y en seguida se levanta la prohibición de traspasar los límites sagrados. Quizá hacia el año 700 consiguió ya el alma antigua

(1) Véase parte II, cap. I, núm. 1.
(2) Véase parte II, cap. III, núm. 17.
(3) Muller-Deecke: *Die Etrusker* [*Los etruscos*], 1877, parte II, págs. 128 y siguientes. Wissowa: *Religion und Kultus der Römer* [*Religión y culto de los romanos*], 1912, pág. 527. La más antigua traza de la *Roma quadrata*, fué un *templum*. El contorno de la primitiva ciudad estaba seguramente relacionado no con la construcción, sino con reglas sacras, como lo demuestra en época posterior la significación del *pomerium*, de ese límite. El campamento romano es también un *templum*, cuyo ángulo recto es aún bien visible en la traza de muchas ciudades romanas; es el recinto consagrado, en el cual el ejército se halla bajo la protección de los dioses; no tiene nada que ver, al principio, con la fortificación, que es de época helenística. La mayor parte de los templos de piedra romanos no eran *templa;* en cambio, el *temenos* griego primitivo debe haber significado, en la época homérica, algo semejante.

superarse hasta el punto de dar realidad sensible a las líneas de esa nada arquitectónica, construyendo un cuerpo de edificio. El sentimiento euclidiano fué más fuerte que la aversión a la duración.

En cambio, la gran arquitectura fáustica comienza con las primeras manifestaciones de una nueva religiosidad—la reforma cluniacense hacia el año 1000—y de una nueva mentalidad—que se advierte en la disputa de la Eucaristía, entre Berengario de Tours y Lanfranc (1050)—, y en seguida produce trazas tan gigantescas, que muchas veces las catedrales no pudieron llenarse, a pesar de acudir a ellas la población entera, como sucedió en Speier, o no fueron terminadas nunca. El lenguaje apasionado que nos habla esa arquitectura se repite en la poesía (1). Los himnos latinos del Mediodía cristiano y los Edda del Norte, todavía pagano, aunque muy distantes unos de otros, son, sin embargo, idénticos por la interior infinidad del espacio, que se manifiesta en la estructura del verso, en el ritmo de la frase, en la índole de las metáforas. Compárese el *Dies irae* con el *Voluspa*, que es de fecha no muy anterior; se ve la misma férrea voluntad, que supera y rompe todos los obstáculos de lo visible. No ha habido ritmo que extienda en su derredor tan inmensos espacios y lejanías como este viejo ritmo nórdico:

Para desdicha—por mucho tiempo
varones y hembras—vendrán al mundo.
Pero nosotros—juntos quedamos
Yo y Sigurd.

El acento de los versos homéricos es el leve temblor de una hoja al sol del Mediodía; es *el ritmo de la materia*. Pero la rima—como la energía potencial en el mundo de la física moderna—produce una tensión suspensa en el vacío, en lo ilimitado; es como una lejana tormenta, en la noche negra, sobre las altas cimas. En su ondulante indeterminación di-

(1) Véase mi prólogo a los *Cantos* de Ernesto Droem, pág. 11.

suélvense las palabras y las cosas; es dinámica verbal, no estática. Y otro tanto puede decirse de los ritmos sombríos que mecen el «*Media vita in morte sumus*». Anúncianse aquí el colorido de Rembrandt y la instrumentación de Beethoven. *Aquí se siente la ilimitada soledad como el hogar propio del alma fáustica.* ¿Qué es el Walhalla? El Walhalla era desconocido para los germanos de las invasiones y aun de la época merovingia. Fué inventado por el alma fáustica, a su despertar, y seguramente bajo las impresiones de la mitología antigua pagana y de la mitología árabe-cristiana, las dos viejas culturas del Sur que, con sus libros clásicos o sagrados, sus ruinas, sus mosaicos y miniaturas, sus cultos, ritos y dogmas, penetraban por doquiera en la nueva vida. Y, sin embargo, el Walhalla reside, allende las realidades sensibles, en regiones lejanas, obscuras, fáusticas. El Olimpo se halla situado en la misma tierra griega. El paraíso de los padres de la Iglesia es un jardín encantado, que existe en cierto lugar del universo mágico. El Walhalla no está en ninguna parte. Perdido en lo infinito, con sus dioses y sus héroes solitarios, aparece como el símbolo inmenso de la soledad. Sigfredo, Parsifal, Tristán, Hamlet, Fausto, son los héroes más solitarios de todas las culturas. Léase en el *Parzeval* de Wolfram la maravillosa narración de cómo despierta la vida interior. El anhelo de las selvas, la misteriosa compasión, el indecible abandono: todo esto es fáustico y *sólo* fáustico. Todos lo conocemos. En el *Fausto* de Goethe retorna el mismo motivo, en toda su profundidad:

Un anhelo de dulzura inconcebible
me empujaba por las selvas y los prados,
y derramando lágrimas ardientes
sentí que un mundo se entregaba a mí.

Esta manera de vivir el universo le es completamente desconocida al hombre apolíneo y al hombre mágico, a Homero y a los Evangelistas. El momento culminante, en el poema de Wolfram, es esa maravillosa mañana de Viernes

Santo, cuando el héroe, separado de Dios y de sí mismo, descubre al noble Gawan. «¿Y si buscara ayuda en el seno de Dios?» Y se va, peregrino, en busca de Tevrezent, el ermitaño. Esta es la raíz de la *religión fáustica.* Se comprende aquí el misterio de la Eucaristía, que reune a los participantes en una comunidad mística, la Iglesia de los bienaventurados. El mito del Santo Graal y sus caballeros nos hace comprender la necesidad interna del catolicismo germánico-nórdico. Frente a los sacrificios antiguos, ofrecidos a cada deidad, en su templo propio, aparece aquí el sacrificio *único, infinito,* repetido a diario y por doquiera. Es ésta una idea fáustica de los siglos IX-XII, de la época de la Edda. Ya la vislumbraron algunos misioneros anglo-sajones, como Winfried, pero hasta entonces no llegó a su plena madurez. La catedral, cuyo altar mayor rodea y encierra el misterio, es su expresión en piedra (1).

La pluralidad de cuerpos en que se manifiesta y expresa el cosmos antiguo exige un mundo de dioses que le sea parejo; tal es el sentido del politeísmo antiguo. En cambio el espacio cósmico *único,* ya sea el universo como cueva o el universo de amplitudes infinitas, exige un Dios *único,* el del Cristianismo mágico o el del fáustico. Athene y Apolo pueden representarse por una estatua. Pero la divinidad de la Reforma y de la Contrarreforma no puede «manifestarse»—hace tiempo que se ha sentido esto—sino en la tormenta de una fuga para órgano o en la solemne ejecución de una cantata o de una misa. Desde las ricas y varias figuras que aparecen en la Edda y las leyendas de los Santos, de la misma época, hasta Goethe, la mitología occidental sigue un proceso inverso al de la mitología antigua. En la antigüedad, una continua atomización de lo divino, hasta llegar a la innumerable cohorte de la época imperial; en Occidente, en cambio, una simplificación, que culmina en el deísmo del siglo XVIII.

La mágica jerarquía celeste, que la Iglesia en el terreno

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 17.

de la pseudomorfosis occidental (1) ha mantenido con todo el peso de su autoridad y que, desde los ángeles y los santos, asciende hasta las personas de la Trinidad, va perdiendo poco a poco consistencia, colorido. Insensiblemente el diablo, ese otro gran protagonista en el drama gótico del universo (2), desaparece también de las posibilidades del sentimiento fáustico. El diablo, a quien todavía Lutero arrojó una vez su tintero, es, hace ya tiempo, el objeto de un silencio embarazado por parte de los teólogos protestantes. La *soledad* del alma fáustica no se compadece con un dualismo de las potencias cósmicas. Dios mismo es el *Todo*. A fines del siglo XVII los recursos de la pintura resultan ya insuficientes para manifestar esta religiosidad, y la música instrumental es entonces el único y último medio de expresión religiosa. Puede decirse que la fe católica y la fe protestante están en la misma relación que un cuadro de altar y la música de un oratorio. Ya en torno de los dioses y héroes germánicos se extienden inmensas lejanías, misteriosas sombras; sus figuras están inmersas en música; son dioses nocturnos, pues la luz del día pone límites a la vista, creando así las cosas corpóreas. La noche quita cuerpo; el día quita alma. Apolo y Athene no tienen «alma». En el Olimpo brilla inmóvil la luz eterna de un claro día meridional. La hora apolínea es la del mediodía, la siesta del Gran Pan. En el Walhalla, empero, no hay luz. En la Edda hallamos ya algunos indicios de esas noches profundas, en que Fausto, solo en su cuarto de estudio, medita febril; de esas noches que las aguas fuertes de Rembrandt han logrado expresar incomparablemente; de esas noches surcadas por los relámpagos de Beethoven. Wotan, Baldur, Freya, no tuvieron nunca una figura «euclidiana». De ellos, como de los dioses véticos de la India, no puede «hacerse ni un retrato, ni una metáfora». Esta imposibilidad consagra el espacio eterno como símbolo supremo, por oposición a la copia corpórea, que rebaja

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 4.
(2) Véase parte II, cap. III, núm. 17.

el espacio al mero papel de «ambiente», y así lo profana y lo niega. Este motivo, hondamente sentido, es el que sirve de fundamento a la destrucción de las imágenes en el Islam y en Bizancio—ambas en el siglo VIII—, como también más tarde al movimiento iconoclasta del Norte protestante que interiormente tiene una profunda afinidad con aquéllos. Y la creación del análisis antieuclidiano por Descartes ¿no fué también como una destrucción de las imágenes? La antigua Geometría inventa un mundo numérico a toda luz; la teoría de las funciones es propiamente una matemática nocturna.

7

El alma occidental ha expresado su sentimiento cósmico con extraordinaria abundancia de recursos, en palabras, en sonidos, en colores, en perspectivas pictóricas, en sistemas filosóficos, en leyendas y no menos en los espacios de las catedrales góticas y en las fórmulas de la teoría de las funciones. En cambio el alma egipcia ha expresado el suyo sin la menor ambición teórica y literaria, casi exclusivamente en el lenguaje inmediato de la *piedra*. En lugar de perderse en juegos de palabras sobre la forma de la extensión, sobre el «espacio» y el «tiempo»; en lugar de forjar hipótesis, sistemas numéricos y dogmas, fué dejando silenciosa sus grandiosos símbolos en el paisaje del Nilo. La piedra es el gran símbolo de lo que se ha tornado *intemporal*. En ella parecen unirse el espacio y la muerte. «Se ha edificado para los muertos antes que para los vivos—dice Bachofen en su autobiografía—. Para el breve tiempo que les es dado a los vivos, bástales frágil madera. En cambio la eternidad, deparada a los muertos, exige que sus edificios sean construídos con la más dura piedra. El culto más antiguo se aplica a la piedra que señala la tumba; el templo más antiguo es el edificio mortuorio; el arte y la ornamentación tienen por origen el adorno de las tumbas. En las tumbas se ha formado el símbolo. No hay palabras

que puedan expresar lo que se piensa, lo que se siente, lo que en silencio se ruega junto a una tumba. Sólo el símbolo, con su quietud y su gravedad eterna, puede en cierto modo sugerirlo.» El muerto ya no desea, no aspira. El muerto ya no es tiempo; es sólo espacio, es algo que permanece o que ha desaparecido, pero que de ninguna manera se encamina hacia un futuro. Por eso, lo que en sentido estricto permanece, la piedra, es la expresión del reflejo que lo muerto deja en la conciencia vigilante del ser vivo. El alma fáustica aguardaba, después de la muerte corpórea, una inmortalidad, que era como su enlace con el espacio infinito, y por eso espiritualizó la piedra en el sistema dinámico de la arquitectura gótica—contemporáneo de las series paralelas en el canto de iglesia—hasta transformarla en un fervoroso afán de profundidad y de ascensión por el espacio. El alma apolínea quiso ver a sus muertos reducidos a cenizas, aniquilados, y por eso evitó, durante toda su primera edad, la construcción en piedra. El alma egipcia se veía caminando por una estrecha *senda de la vida*, implacablemente prescrita, al término de la cual había de presentarse ante el juez de los muertos. (Capítulo 125 del Libro de los muertos.) Tal era su idea del sino. La existencia egipcia es la de un *caminante* que marcha en una dirección, siempre la misma. Todo el lenguaje formal de su cultura está hecho para dar realidad sensible a este único motivo. Junto al espacio infinito del Norte, junto al *cuerpo* de la Antigüedad, su símbolo primario puede designarse con la palabra *camino*. Es ésta una manera muy extraña de acentuar, en la esencia de la extensión, tan sólo la dirección de la profundidad, y el pensamiento occidental puede difícilmente comprenderla. Los templos-sepulcros del Antiguo Imperio, sobre todo los grandiosos templos-pirámides de la IV dinastía, no tienen, como la mezquita y la catedral, un espacio interior distribuído en partes, según un sentido profundo, sino una *serie* rítmica de espacios. El camino sagrado arranca de la portada, junto al Nilo, y pasando por corredores, vestíbulos, patios, arcadas y salas de columnas, estrechándose cada vez más, llega a la cámara

mortuoria (1). Los templos del Sol en la V dinastía no son tampoco «edificios» propiamente dichos, sino un camino rodeado de grandes piedras (2). Los relieves y las pinturas siempre están colocados en serie, obligando al espectador a seguir en una determinada dirección. A la misma intención obedecen las avenidas de carneros y de esfinges del Nuevo Imperio. Para el egipcio, la experiencia íntima de la profundidad, que determinaba para él la forma cósmica, acentuaba de tal suerte la dirección, que el espacio en cierto modo permanecía en trance de continua realización. La lejanía no está aún transformada en cosa rígida. Cuando el hombre se mueve hacia adelante, convirtiéndose así él mismo en un símbolo de la vida, entonces es cuando entra en relación con la parte pétrea de este simbolismo. El «camino» significa al mismo tiempo el sino y la tercera dimensión. Los grandes muros, los relieves, las columnatas, ante las cuales pasa el camino, son la «anchura y la altura», esto es, la simple sensación que los sentidos nos proporcionan y que la vida, en su progresión hacia adelante, *dilata* y convierte en mundo. De esta suerte el egipcio, marchando en procesión, vive el espacio en cierto modo como si sus elementos estuviesen aún desunidos. En cambio el griego, que ofrece su sacrificio *delante* del templo, no siente el espacio; y el hombre de los siglos góticos, orando en la catedral, se percibe como envuelto por la inmóvil infinitud. Por eso el arte egipcio quiere producir *efectos de superficie* y nada más, incluso cuando hace uso de medios corpóreos. Para el egipcio, la pirámide que se alza sobre la tumba regia es un *triángulo*, una enorme *superficie*, que cierra el camino y domina el paisaje, una superficie de máxima fuerza expresiva que va acercándose; las columnas de los corredores y patios interiores, sobre fondo obscuro, muy apretadas y cubiertas de adornos,

(1) Hölscher: *Grabdenkmal des Königs Chephren* [*La tumba del rey Chefren*]. Borchardt: *Grabdenkmal des Sahuré* [*La tumba de Sahuré*]. Gurtius: *Die antike Kunst* [*El arte antiguo*], pág. 45.

(2) Véase parte II, cap. III, núm. 17. Borchardt: *Reheiligtum des Newoserrê* [*El santuario de Newoserre*]. E. Meyer: *Geschichte des Altertums* [*Historia de la antigüedad*], I, pár. 251.

le hacen el efecto de rayas verticales que acompañan rítmicamente la marcha de los sacerdotes; el relieve es minucioso y—muy en oposición al relieve antiguo—queda incluído en una superficie; en su evolución de la III a la V dinastía, pasa del grueso del dedo al de una hoja de papel y acaba por convertirse en *hueco relieve* (1). El predominio de la horizontal, de la vertical y del ángulo recto, el cuidado por evitar todo escorzo, son las bases en que se apoya el principio de las dos dimensiones, para aislar así la emoción de la profundidad, que coincide con la dirección del camino y su término—la tumba—. Este arte no permite ninguna desviación que aligere la tensión del alma.

Y esto—expresado en el más sublime lenguaje que pueda imaginarse—¿no es lo mismo que todas nuestras teorías del espacio quisieran manifestar? Es ésta una metafísica de piedra, junto a la cual la metafísica escrita—la de Kant—parece un ingenuo balbuceo.

Ha habido, sin embargo, una cultura, cuya alma, a pesar de ser muy distinta, llegó a tener un símbolo primario muy semejante al egipcio; me refiero al alma china, con su principio del Tao, sentido como la dirección de la profundidad (2). Pero mientras que el egipcio recorre hasta el fin la senda prescrita, con férrea necesidad, el chino *camina* por el mundo. No va su senda por entre espesos muros de lisas piedras a terminar en el templo de Dios o en la tumba ancestral, sino que corre serpenteando por la amable naturaleza. En ninguna otra cultura ha sido, como en la China, el paisaje la materia propia de la arquitectura. «Se ha desarrollado aquí, sobre una base religiosa, una grandiosa regularidad y unidad de todos los edificios, que ha mantenido por todas partes un esquema homogéneo de portadas, alas, patios y vestíbulos, todos rigurosamente dispuestos sobre un eje orientado de Norte a Sur y que llegan a presentar una grandeza

(1) *Relief en creux*. Véase H. Schäfer: *Von ägyptischer Kunst* [*El arte egipcio*], 1919, I, pág. 41.
(2) Véase parte II, cap. III, núm. 17.

tal en las plantas y un dominio tan completo de las distancias y los espacios, que bien puede decirse que esta arquitectura hace entrar en sus cálculos el paisaje mismo (1).» El templo no es propiamente un edificio, sino un conjunto en el que la colina y la cascada, los árboles, las flores y unas piedras de forma determinada, colocadas en sitios fijos, son tan importantes como las puertas, los muros, las fuentes y las casas. Esta cultura es la única en donde la jardinería es un arte religioso de gran estilo. Hay jardines que reflejan la esencia de ciertas sectas budistas (2). Por la arquitectura del paisaje se explica la de los edificios, la poca altura de éstos y la insistencia en acentuar el tejado, que es propiamente el elemento expresivo. Y así como los caminos ondulantes pasan por puertas, puentes, colinas y muros, para llegar a su término, así también la pintura conduce al espectador de detalle en detalle. El relieve egipcio, en cambio, le prescribe una dirección única. El cuadro chino no debe abarcarse en una mirada. El transcurso del tiempo supone una serie de partes que la mirada recorre unas tras otras (3). La arquitectura egipcia domina el paisaje. La arquitectura china se amolda al paisaje. Pero en ambos casos, la dirección de la profundidad es la que mantiene presente la emoción del espacio *produciéndose*.

---

(1) O. Fischer: *Chinesische Landschaftsmalerei* [*La pintura de paisaje en China*], 1921, pág. 24. La gran dificultad que ofrece el estudio del arte chino, como del arte indio, estriba en que todas las obras de la época primera, esto es, las del Hoangho, entre 1300 y 800 antes de Jesucristo, como igualmente las de la India prebudista, han desaparecido sin dejar rastro. Lo que hoy llamamos arte chino corresponde al arte egipcio de la XX dinastía. Las grandes escuelas de la pintura china hallan su justo paralelo en las escuelas de la escultura egipcia del tiempo de los Saitas y los Ptolomeos, incluso con sus alzas y bajas de tendencias refinadas y arcaizantes, sin evolución interna. Por el ejemplo de Egipto puede verse hasta qué punto son legítimas las conclusiones retropectivas que se saquen acerca del arte primero de la época Chu y de la época Védica.

(2) C. Glaser: *Die Kunst Ostasiens* [*El arte del Asia Oriental*], 1920, página 181. Véase también M. Gothein: *Geschichte der Gartenkunst* [*Historia de la jardinería*], 1914, II, págs. 331 y siguientes.

(3) Glaser, pág. 43.

8

Todo arte es un *lenguaje expresivo* (1). En sus rudimentos más primitivos, que arrancan del mundo animal mismo, es el arte el lenguaje de un ser capaz de movimientos; pero un lenguaje que sólo se dirige al que lo habla. No se piensa en los testigos, y, sin embargo, si no los hubiere, el instinto expresivo enmudecería por sí solo. En estadios muy posteriores ocurre todavía a menudo que no hay por una parte artistas y por otra espectadores, sino sólo una muchedumbre de creadores artísticos. Todos cantan, miman, bailan; y el «coro» como conjunto de todos los presentes no ha desaparecido nunca por completo de la historia del arte. Sólo el arte superior es ya decididamente un «arte ante testigos»; sobre todo—como Nietzsche ha observado—ante el testigo supremo: Dios (2).

La expresión artística es *ornamento* o *imitación*. El ornamento y la imitación son posibilidades superiores, cuya oposición es apenas sensible en los comienzos. La imitación es lo absolutamente primitivo; es la más próxima a la raza. La imitación parte de una percepción fisiognómica del tú, que involuntariamente nos induce a colaborar en el compás de su ritmo vital. El ornamento, en cambio, manifiesta un yo que tiene conciencia de su propia índole. Aquélla está muy extendida por el mundo animal; éste pertenece casi exclusivamente al hombre.

La imitación se origina en el ritmo secreto de toda realidad cósmica. Para un ente que vive despierto, la unidad cósmica aparece como dilatación y oposición; es un aquí y un allí,

---

(1) Véase parte II, cap. II, núm. 7.

(2) El arte monológico de los espíritus solitarios es, en realidad, un diálogo consigo mismo. La espiritualidad de las grandes ciudades es la que permite al instinto comunicativo vencer al instinto expresivo (véase parte II, cap. II, núm. 7); de aquí proviene ese arte tendencioso, ese arte que quiere enseñar, convertir, demostrar, ya proposiciones político-sociales, ya tesis morales. Contra ese arte se rebela la fórmula de *l'art por l'art*, que no es tanto un ejercicio como una opinión que, al menos, se acuerda todavía del sentido primitivo que tiene la expresión artística.

algo propio y algo extraño, un microcosmos frente a un macrocosmos, los dos polos de la vida sensitiva. Mas esta dualidad queda superada precisamente por el ritmo de la imitación. Toda religión es un afán del alma vigilante, que aspira a comunicar con las potencias del mundo, que la rodea. Esto mismo exactamente quiere conseguir la imitación que, en sus momentos de unción máxima, es profundamente religiosa. En efecto, una misma movilidad interior es la que hace que el cuerpo y el alma vibren de consuno aquí y el mundo circundante allá. Así como el pájaro se mece en la tormenta y el nadador se amolda a la caricia de las olas, así los miembros de nuestro cuerpo se sienten irresistiblemente movidos a reproducir el compás de una marcha, o los músculos del rostro a imitar los gestos de otra persona. Justamente los niños son maestros en el arte del remedo. Y esta tendencia puede llegar hasta producir ese efecto «arrebatador» de los coros, de las marchas, de las danzas, que convierte la pluralidad de individuos en una unidad de sensación y expresión, en un «nosotros». Igualmente un retrato «bien logrado» de un hombre o de un paisaje se produce por la sensación de la armonía entre el movimiento dibujante y las vibraciones, las ondulaciones misteriosas del modelo vivo. Aquí el ritmo fisiognómico se torna *activo* y supone un sujeto que sabe desentrañar en el juego de la superficie la idea, el *alma* de la cosa extraña. En ciertos momentos de abandono, todos tenemos ese saber, y entonces, al acompañar la música o el gesto, con un imperceptible ritmo, descubrimos de pronto arcanos de insondable profundidad. Toda imitación se propone *engañar*, esto es, trocar, cambiar una cosa por otra. Esa inmersión en una cosa extraña, ese trueque de esencia y de lugar, que hace que uno viva en otro, al remedarlo o describirlo, evoca un sentimiento de armonía que, desde el silencioso olvido de sí mismo, llega hasta la más franca risa y toca a los últimos fundamentos del erotismo, que es inseparable de la productividad artística. De aquí provienen las danzas en corro—hay un baile popular en Baviera, cuyo origen es la imitación del gallo silvestre so-

licitando a la hembra—. Esto mismo pensaba Vasari cuando elogiaba a Cimabue y a Giotto por haber sido los primeros en volver a la imitación de la naturaleza, aquella naturaleza de los hombres primitivos, de la que decía entonces el maestro Eckart: «Dios se vierte en todas las criaturas, y por eso todo lo creado es Dios.» Lo que como movimiento contemplamos en el mundo circundante y, por lo tanto, sentimos en su significación interior, lo reproducimos también en forma de movimiento. Por eso toda imitación es espectacular, en el más amplio sentido. Espectáculo es el movimiento de la pincelada o del cincel, la modulación de la voz en el canto, el tono de la narración, el verso, la representación, la danza. Pero lo que nosotros *vivimos* al ver y al oír es siempre un alma extraña, con la cual entramos en comunión. Mucho después, cuando ya aparece el arte de las grandes urbes, arte falto de alma y sobrado de análisis intelectual, es cuando se verifica el tránsito al naturalismo, en el sentido que le damos hoy a esta palabra, esto es, la imitación de los encantos que ofrece la apariencia de las cosas, el contenido científico de los caracteres sensibles.

Ahora bien; el ornamento se distingue claramente de la imitación. El ornamento no sigue la corriente de la vida, sino que *se contrapone, rígido,* a la vida. En lugar de recoger los rasgos fisiognómicos de las existencias extrañas, el ornamento imprime en ellas motivos permanentes, *símbolos.* El ornamento no pretende engañar, sino conjurar. El yo se sobrepone al tú. Imitar es *hablar,* hablar por medio de unos signos que el instante mismo proporciona y que no vuelven a presentarse. El ornamento, en cambio, hace uso de un *idioma,* de un tesoro de formas, que tiene duración y que se halla substraído al capricho individual (1).

Sólo puede ser imitado lo *viviente;* y la imitación ha de hacerse por movimientos, pues lo viviente se manifiesta a los

(1) Véase parte II, cap. II, núm. 7. Véase también Worringer: *Abstraction und Einfühlung* [*La abstracción y la proyección sentimental*], págs. 66 y siguientes.

sentidos de los artistas y de los espectadores en forma de movimiento. Por eso la imitación pertenece al tiempo y a la dirección. Danzar, dibujar, describir, representar, para los ojos y los oídos, es hacer movimientos que van en una dirección irrevocable, y así las posibilidades máximas de la imitación se hallan en la reproducción de un sino, bien en sonidos, bien en versos, ya en un retrato, ya una escena (1). En cambio un ornamento es algo que ha sido arrebatado al tiempo; es extensión pura, afirmada, perdurable. La imitación es expresión *en el momento mismo en que se verifica.* El ornamento, en cambio, es expresivo sólo cuando se ofrece, terminado, ante los sentidos. El ornamento es la realidad misma, prescindiendo en absoluto de su origen y producción. No es posible reproducir, imitar, mas que un sino particular, el de Antígona, el de Desdémona. En cambio el ornamento, el símbolo, designa la idea del sino en general; por ejemplo, la columna dórica, que designa la idea del sino para los antiguos. La imitación supone talento, el ornamento supone además un saber que puede aprenderse.

Hay una gramática y una sintaxis en el lenguaje de formas que emplean todas las artes estructuradas; gramática y sintaxis que tiene sus reglas y sus leyes, su lógica interna y su tradición. La hay no sólo en la arquitectura de los templos dóricos y de las catedrales góticas; no sólo en la escultura de Egipto (2), de Atenas y de las catedrales francesas; no sólo en la pintura de los chinos, de los antiguos, de los holandeses,

---

(1) La imitación es vida; pero en el momento de realizarse, ya ha pasado—baja el telón—y cae en el olvido o—si el resultado de ella es una obra duradera—en la historia del arte. Nada se ha conservado de los cantos y danzas de las viejas culturas y bien poco de sus cuadros y poemas; y aun ese poco no contiene apenas otra cosa que la parte ornamental de la imitación primitiva, por ejemplo: el texto de un drama —no el espectáculo y el sonido—, las palabras de una poesía—no su recitación—, las notas de una música—no el colorido de los instrumentos—. Lo esencial ha pasado irrevocablemente. La «representación» es siempre algo nuevo y distinto.

(2) Sobre el taller de Thutmés, en Tell-el-Amara, véase *Mitteilungen der deutsch-orientalische Gesellschaft* [*Comunicaciones de la Sociedad oriental alemana*], núm. 52.

de los florentinos, sino también en el arte de los escaldas y de los *minnesänger*, con sus reglas fijas que se aprendían y se aplicaban, como las reglas de un oficio, a la ponderación de las frases, a la estructura de los versos, y hasta a la ejecución de los gestos y a la elección de las metáforas (1); en la técnica narrativa de la poesía épica de los Vedas, de Homero y de los germano-celtas; en la estructura verbal y el ritmo vocal de los sermones góticos, alemanes o latinos, y por último, en la prosa oratoria (2) de los antiguos y en las reglas del drama francés. La parte ornamental de una obra artística refleja siempre la causalidad sagrada del macroscosmos, tal como la siente y comprende un cierto tipo de hombres. Ambas cosas tienen un sistema. Ambas están impregnadas de los dos sentimientos fundamentales que constituyen la parte *religiosa* de la vida: *temor* y amor (3). Un verdadero símbolo puede infundir temor o librar del temor. Lo «exacto» salva; lo «falso» martiriza y deprime. En cambio, la parte imitativa del arte está más próxima a los sentimientos propiamente raciales: *odio* y amor. Aquí surge la oposición entre lo *feo* y lo *bello*, que se refiere a los seres vivos, cuyo ritmo interior nos repele o nos atrae, aunque se trate de las nubes rosadas por el sol poniente o de la respiración contenida de una máquina. Una imitación es bella; un ornamento es *significativo*. He aquí la diferencia entre la dirección y la extensión, entre la lógica orgánica y la lógica inorgánica, entre la vida y la muerte. Lo que juzgamos bello es «digno de ser imitado». Lo bello nos seduce, esto es, provoca en nosotros una leve vibración concordante que nos empuja a remedarlo, a repetirlo, a acompañar su canción. Lo bello «hace latir más recio el corazón» y estremece los músculos; embriaga hasta el entusiasmo delirante. Pero como pertenece al tiempo, tiene «su tiempo». Un símbolo dura; lo bello, empero, perece

(1) K. Burdach: *Deutsche Renaissance* [*Renacimiento alemán*], página 11. Igualmente toda arte plástica de la época gótica tiene un tipismo y un simbolismo rigurosos.
(2) E. Norden: *Antike Kunstprosa* [*La prosa artística de los antiguos*], págs. 8 y siguientes.
(3) Véase parte II, cap. III, núm. 15.

en el instante mismo en que se detiene la pulsación vital de quien lo siente en el ritmo cósmico, ya sea un individuo, una clase social, un pueblo o una raza. La «belleza» de las estatuas y de los poemas antiguos era, para los antiguos, totalmente distinta de lo que es para nosotros, y con el alma antigua ha desaparecido irremediablemente. Lo que nosostros «encontramos bello» en esas estatuas y poemas es un rasgo que sólo para nosotros existe. Lo que es bello para cierto tipo de vida, es indiferente o feo para otro, como nuestra música para los chinos o la plástica mejicana para nosotros. Es más; para una y la misma vida lo habitual no puede ser nunca bello, porque lo habitual tiene siempre algo de perdurable.

Ahora podemos considerar, en toda su profundidad, la oposición que existe entre esos dos aspectos de todo arte. La imitación anima y vivifica; la ornamentación conjura y mata. Aquélla «deviene»; ésta «es». Aquélla está, por lo tanto, emparentada con el amor y sobre todo con el *amor sexual*—la canción, la embriaguez, la danza—, en el cual la existencia se orienta hacia el futuro; ésta tiene hondas afinidades con la preocupación por el pasado, con el recuerdo (1), con el *sepelio*. Lo bello es objeto de anhelante deseo; lo significativo infunde terror. Por eso no hay más íntima oposición que la de *la casa de los vivos y la casa de los muertos* (2). La casa del labrador (3), del noble rural, el castillo y fortaleza del magnate son viviendas—moradas de la vida—, expresiones inconsciente de la sangre, que ningún arte creó y que ningún arte puede cambiar. La idea de la familia se manifiesta en la planta de la casa solariega; la forma interior de la tribu está patente en el diseño de las aldeas, que, al cabo de muchos siglos y después de muchos cambios de habitantes, permite todavía reconocer la raza de sus fundadores (4); la vida de una nación y su estruc-

(1) Por eso la *escritura* tiene un carácter ornamental.
(2) Véase pág. 283.
(3) Véase parte II, cap. II, núm. 2.
(4) Así se distinguen, al este del Elba, las aldeas eslavas construídas en forma de anillo, y las aldeas germánicas, en forma de calles. Igualmente, según la abundancia relativa de las chozas redondas o de

tura social se expresan en el plano—no en el corte, no en la silueta—de la ciudad (1). Por otra parte, la ornamentación se desarrolla en los símbolos rígidos de la muerte, la urna funeraria, el sarcófago, la tumba, el templo a los muertos (2), y luego sigue su evolución en los templos a los dioses y en las catedrales, que *son puros ornamentos*, que no son la expresión de una raza, sino el lenguaje de una intuición del mundo. Los templos, las catedrales, son en toda su integridad puro arte; en cambio la casa del labrador y el castillo del magnate no tienen nada que ver con el arte (3).

Estas son viviendas, *en donde* se hace arte, el arte propiamente imitativo: la epopeya védica, homérica, germánica, el cantar heroico, la danza aldeana y caballeresca, la copla del juglar. La catedral, en cambio, no sólo *es* arte, sino que es el único arte que no imita *nada*. Es toda ella tensión de formas perdurables, lógica tridimensional que se expresa en las aristas, los planos y los espacios. El arte de las aldeas y de los castillos es hijo del capricho momentáneo, vive entre risas y excesos, entre juegos y comilonas; está prendido al tiempo, hasta tal punto que el *trovador* toma su nombre del verbo trovar (encontrar, inventar), y la *improvisación*—como todavía hoy ocurre en la música de los zíngaros—no es otra cosa que la raza misma manifestándose a los sentidos extraños bajo la presión del momento. A esta libre productividad opone el arte eclesiástico la rigurosa *escuela*, tanto en el himno como en el edificio y la imagen. Y en esa escuela, el individuo obedece a la lógica de ciertas formas intemporales. Por eso en todas las culturas el edificio del culto es, primitivamente, el centro donde se desarrolla la historia del estilo. En los castillos tiene estilo la vida, no el edificio. En las ciudades la planta es una copia de los sinos del pueblo, y sólo las torres y cúpulas, que

---

las casas cuadradas, en la Italia antigua, pueden colegirse algunos acontecimientos de los tiempos homéricos.

(1) Véase parte II, cap. II, núm. 3.
(2) Véase pág. 253.
(3) Véase parte II, cap. II, núm. 8.

se yerguen en la silueta, nos dicen cómo fué *la lógica que los arquitectos pensaron en su imagen cósmica* y cuáles las últimas causas y efectos que concibieron en su universo.

La piedra, en la viviendas, sirve a un *fin* mundano; pero en el templo, la piedra es un símbolo (1). Uno de los errores que más estragos ha causado en la historia de las grandes arquitecturas ha sido la creencia de que la historia de la arquitectura debía ser una historia de las técnicas constructivas, cuando en realidad debe ser la historia de las ideas constructivas, que toman sus recursos técnicos y expresivos donde los encuentran. Sucede en esto lo mismo que en la historia de los instrumentos musicales (2), que se han desarrollado igualmente conforme a cierto lenguaje sonoro. El hecho de que la bóveda en ojiva, el contrafuerte y la cúpula sobre trompas hayan sido inventados expresamente para un gran estilo arquitectónico o hayan sido tomados de otra comarca más o menos lejana y aprovechados en sentido propio, es cosa que a la verdadera historia *del arte* le es tan indiferente como la cuestión de saber si los instrumentos de cuerda proceden *técnicamente* de Arabia o de la Bretaña celta. Es posible que la columna dórica venga en efecto de los templos egipcios del Imperio nuevo; es posible que la cúpula romana proceda de los etruscos y el patio florentino de los moros africanos. Pero el perípteros dórico, el Panteón, el Palacio Farnese pertenecen a otro mundo muy distinto; son la expresión artística en que se manifiesta el símbolo primario de las tres culturas.

9

En todo período primitivo hay, pues, *dos* artes propiamente ornamentales y no imitativas: el arte de la edificación y el arte del decorado. En el período previo, que antecede al naci-

---

(1) Véase pág. 196.
(2) Véase pág. 101.

miento de una cultura; en los siglos de vislumbre y de fermentación, el mundo de la expresión elemental se manifiesta *sólo* por medio del arte decorativo, en sentido estricto. Los tiempos carolingios están representados por la decoración *exclusivamente*. Los ensayos de edificación que se hacen en esta época se hallan «entre los estilos». Les falta la idea. De igual modo, la desaparición de todos los edificios micenianos no constituye en realidad una pérdida para la historia del arte (1). Pero de pronto, cuando despunta la gran cultura, *el edificio considerado como ornamento* alcanza tal potencia expresiva, que el simple decorado le cede tímidamente el puesto casi por un siglo. Ahora hablan *solos* los espacios, las superficies, las aristas de piedra. El templo-sepulcro de Chefren llega al máximum de sencillez matemática: por doquiera ángulos rectos, superficies y pilares cuadrados; no hay decoración, ni inscripción, ni transición. El relieve, que mitiga la tensión del espíritu, no se atreve a insinuarse, hasta algunas generaciones después, en la magia sublime de estos espacios. Y lo mismo sucede con la noble arquitectura románica de Westfalia y Sajonia (Hildesheim, Gernrode, Paulinzella, Paderborn), de la Francia meridional y de los normandos (Norwich, Peterborough, en Inglaterra), que supo, con una gravedad interior y una dignidad indescriptibles, condensar en *una* línea, en *un* capitel, en *un* arco, el sentido íntegro del universo.

Cuando el mundo de las formas primitivas llega a su apogeo, es cuando ya se establece la relación entre el edificio y el decorado. El edificio es lo primero, lo fundamental, y a su servicio se pone un decorado riquísimo, que es ornamento en el más alto sentido de la palabra. En efecto, ornamento no es solamente el modelo decorativo, el *motivo aislado* de los antiguos, con su simetría estática o su adición meándrica (2),

---

(1) Lo mismo puede decirse de los edificios egipcios de la época de los Tinitas y de los templos seleucídico-persas del Sol y del Fuego, construídos en los siglos precristianos.

(2) Véase Worringer: *Formprobleme der Gotik* (traducido al castellano con el título «La esencia del arte gótico» y publicado por la *Revista de Occidente)*.

o el arabesco *que recubre las superficies*, o el modelo plano de los mayas, que guarda cierta semejanza con el arabesco, o el «motivo del trueno» y otros motivos chinos de la época Chu primitiva, que demuestran que la vieja arquitectura china es en efecto una composición del paisaje, y que indudablemente adquieren todo su sentido por las líneas del jardín circundante, en donde los vasos de bronce constituían asimismo un elemento de la composición. También tienen valor decorativo las figuras de los guerreros que se ven en los vasos Dipylon, y, en mucho mayor grado todavía, los grupos de estatuas de las catedrales góticas. «Las figuras se componen, en las portadas, partiendo del espectador y formando, con relación al espectador, series superpuestas, como rítmicas fugas de una sinfonía que se eleva hacia el cielo y envía sus notas en todas las direcciones» (1). Los pliegues del ropaje, las actitudes, los tipos de las figuras y asimismo la estructura de los himnos, en estrofas, y las series paralelas de las voces, en el canto de iglesia, son ornamentos al servicio de la idea arquitectónica predominante (2). Más tarde, al comenzar las épocas posteriores, se rompe ya el encanto de los grandes ornamentos. La arquitectura entra a formar parte de un *grupo* de artes particulares, urbanas, mundanas, que van dando cada vez más cabida a la imitación agradable e ingeniosa y exaltando el elemento personal.

---

(1) Dvorak: *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei* [*Idealismo y naturalismo en la escultura y en la pintura góticas*], *Historische Zeitschrift* [*Revista histórica*], 1918, págs. 44 y siguientes.

(2) Ornamento, en el más alto sentido, es, en fin, la *escritura*, y por tanto el *libro*, que es propiamente el correlato del templo y que aparece cuando éste aparece o no existe si éste no existe. (Véase parte II, cap. II, núm. 13, y cap. III, núm. 11.) En la escritura no ha adquirido forma la intuición, sino la intelección. Los signos gráficos no simbolizan esencias, sino conceptos abstractos, es decir, separados de las esencias. El espíritu humano, habituado al lenguaje, se representa lo que tiene delante como espacio rígido; por eso la escritura es, después de la arquitectura, la expresión más perfecta del símbolo primario de una cultura. Es completamente imposible comprender la historia del arabesco, si se prescinde de los innumerables tipos de escritura árabe. Y la historia del estilo egipcio y chino es inseparable de la historia de los signos gráficos, su disposición y colocación.

Puede decirse de la imitación y del ornamento lo mismo que hemos dicho más arriba del tiempo y del espacio: el tiempo engendra el espacio, pero el espacio mata el tiempo (1). Al principio el simbolismo rígido hubo de petrificar todo lo viviente. El cuerpo de una estatua gótica no debe vivir; es simplemente un conjunto de líneas en forma humana. Pero ahora el ornamento pierde todo su rigor sagrado y se convierte cada vez más en la decoración de los edificios, que sirven de marco a una vida distinguida y plenamente formada. *Sólo en este sentido*, es decir, como elemento propio para *embellecer* la vida, fué aceptado el gusto del Renacimiento por el mundo cortesano y patricio del Norte—¡y sólo por éste!—(2). El ornamento significa, en el Antiguo Imperio, algo muy distinto que en el Medio; en el estilo geométrico, algo muy distinto que en el helenismo; en 1200, para nosotros, algo muy distinto que en 1700. Y también la arquitectura pinta y hace música, y sus formas parecen siempre a punto de remedar algo en la imagen del mundo circundante. Así se explica el tránsito del capitel jónico al corintio, y de Vignola, por Bernini, al rococó.

Al comenzar la civilización se extingue el verdadero ornamento y con él el arte *elevado*. Verifican este tránsito el «clasicismo» y el «romanticismo» que, en una u otra forma, aparecen en *todas* las culturas. El clasicismo significa el entusiasmo por un género de ornamento—reglas, leyes, tipos—que desde hace ya mucho tiempo se ha hecho tradicional e inánime. El romanticismo es la imitación entusiasta no de la vida, sino de *otra imitación anterior*. En lugar del estilo arquitectónico, aparece un gusto arquitectónico. Los modos de pintar, las maneras literarias, las formas antiguas y modernas, castizas y extranjeras, cambian con la moda. Falta la necesidad interior. Ya no hay «escuelas», porque cada cual busca los motivos donde quiere y como quiere. *El arte se transforma*

(1) Véase pág. 263.
(2) Véase parte II, cap. III, núm. 18.

en arte industrial, y esta transformación la sufre todo el arte, la arquitectura como la música, el verso como el drama. Por último se constituye un tesoro de formas plásticas y literarias, que pueden manejarse sin profunda significación con sólo buen gusto. En esta última forma, que ya no tiene ni historia ni evolución, hállase hoy ante nosotros el arte industrial decorativo en los modelos de los tapices orientales, de los metales persas e indios, de las porcelanas chinas. Así estaba también el ornamento egipcio (y babilónico) cuando los griegos y los romanos lo conocieron. Arte industrial es el arte de Creta, epígono septentrional del gusto egipcio, desde la época de los Hycsos. Y el arte «correspondiente» de la época helenístico-romana, aproximadamente desde Escipión y Aníbal, desempeña la misma función de costumbre confortable y de juego ingenioso. Desde el pomposo aparato del Foro de Nerva, en Roma, hasta la cerámica provinciana posterior, en el Oeste, todo va convirtiéndose en un arte industrial invariable, que podemos asimismo rastrear en Egipto y en el mundo islámico y que debemos suponer existiera también en la India y en la China en los siglos que siguen a Buda y Confucio.

10

Ahora se comprende, justamente por la diferencia que existe entre la catedral y la pirámide, a pesar de su profunda afinidad interior, ahora se comprende el fenómeno poderoso del alma fáustica, cuya ansia de profundidad no pudo acomodarse al símbolo primario del camino y desde el primer momento se afanó por franquear todos los límites ópticos que cercan la sensibilidad. ¿Puede haber nada más extraño al sentido del Estado egipcio, cuya tendencia podríamos definir como una sobriedad sublime, que la ambición política de los grandes emperadores de las Casas de Sajonia, Franconia y Staufen, que perecieron por haber querido sobrepujar todas las realidades políticas? Reconocer un límite hubiera sido para

ellos rebajar la idea de su dominación. El símbolo primario del espacio infinito penetra ahora, con toda su potencia indescriptible, en el círculo de la vida política activa. A las figuras de los Otones, de Conrado II, de Enrique VI, de Federico II, podríamos añadir los normandos, conquistadores de Rusia, Groenlandia, Inglaterra, Sicilia y casi también Constantinopla, y los grandes Papas Gregorio VII e Inocencio III. Todos aspiraban a confundir la esfera visible de su poder con el mundo conocido de entonces. He aquí precisamente la diferencia que separa a los héroes de Homero, con su reducida perspectiva geográfica, de los héroes de las leyendas occidentales: la del Graal, la del rey Artus, la de Sigfredo, que van siempre errantes por el infinito. Los guerreros de las Cruzadas cabalgaban desde las orillas del Elba o del Loira hasta los confines del mundo conocido; en cambio, los hechos históricos, que constituyen el núcleo de la *Ilíada*, tuvieron por teatro—esto puede inferirse con certidumbre del estilo propio del alma antigua—una comarca pequeña que la mirada abarca de una vez.

El alma dórica realizó el símbolo del objeto individual presente y corpóreo, renunciando a las grandes creaciones de alto vuelo. El hecho de que el primer período postmiceniano no haya dejado nada que descubrir a nuestros arqueólogos tiene su fundamento en la índole de aquellos hombres. El alma dórica logra al fin expresarse en el templo dórico, que actúa hacia afuera, como un bloque en el paisaje, y niega el espacio interior, prescindiendo de darle una forma artística y considerándolo como la nada, τό μή ὄν, lo que no debiera existir. Las columnatas egipcias sostenían la techumbre de una sala. El griego adoptó este motivo, pero lo acomodó a su sentimiento, dando la vuelta, como a un guante, al tipo arquitectónico de los egipcios. Las columnatas exteriores son en cierto modo los restos del espacio interior, rechazado por los griegos (1).

(1) No cabe duda que los griegos se hallaban bajo la profunda impresión que les hicieran las columnatas egipcias cuando verificaron el tránsito del templo de antas al perípteros, es decir, en la misma época



En cambio el alma mágica y el alma fáustica elevaron al cielo sus ensueños de piedra, esas enormes bóvedas que envuelven unos espacios interiores altamente significativos, cuya estructura anticipa el espíritu de dos matemáticas: la del álgebra y la del análisis. En el tipo de edificio que nace en Borgoña y Flandes y se propaga por todo el Occidente, las bóvedas de crucería con sus ojivas y sus contrafuertes significan el acto de dar libertad al espacio (1) en vez de mantenerlo sujeto entre superficies sensibles limitantes. En el espacio interior de la arquitectura mágica, «las ventanas no son mas que un momento negativo, una forma utilitaria que no llega en modo alguno a adquirir valor artístico, o dicho crudamente, simples agujeros en la pared» (2). Cuando eran prácticamente imprescindibles, se abrían en todo lo alto, para eliminarlas de la impresión artística, como sucede en las basílicas orientales. La *arquitectura de la ventana* es, en cambio, uno de los símbolos más significativos de la manera cómo el alma fáustica siente la profundidad, símbolo que sólo se encuentra en la cultura occidental. Aquí se percibe claramente la voluntad de irradiar en el infinito, esa voluntad que se afirma más tarde en la música del contrapunto, nacida bajo estas bóvedas y cuyo mundo incorpóreo sigue siendo el mismo mundo del gótico primitivo. La música polifónica, aun en las épocas posteriores, en que realiza sus más altas posibilidades, como la *Pasión de San Mateo*, la *Heroica*, el *Tristán* y el *Parsifal* de Wágner, es siempre, por íntima necesidad, catedralicia, y vuelve siempre al hogar materno, al idioma que hablaban las piedras de las catedrales en la época de las Cruzadas. Era necesaria toda la gravedad de una ornamentación

---

en que la plástica de bulto, influída también por modelos indudablemente egipcios, elimina la tendencia al relieve, que aun se percibe claramente en las figuras de Apolo. Esto no quiere decir que el motivo de la columna antigua y la aplicación que los antiguos dieron al principio de la serie no sean cosa perfectamente propia e independiente.

(1) Al espacio limitado, no a la piedra. Véase Dvorak: *Historische Zeitschrift* [*Revista histórica*], 1918, págs. 17 y siguientes.

(2) Dehio: *Geschichte der deutschen Kunst* [*Historia del arte en Alemania*], I, pág. 16.

profundamente significativa, con sus extrañas y terribles transfiguraciones de plantas, animales y hombres—Saint-Pierre, de Moissac—, una ornamentación que anula el efecto limitante de la piedra y que resuelve las líneas en melodías y figuras musicales, las fachadas en fugas polifónicas, los cuerpos de las estatuas en música de pliegues y ropajes, para hacer desaparecer hasta la sombra de la corporeidad «antigua». Así se comprende el profundo sentido de esas gigantescas vidrieras de las catedrales, con su pintura de *colores translúcidos, pintura, pues, completamente inmaterial.* Es éste un arte que no vuelve a encontrarse nunca en ningún otro sitio y que constituye la más radical oposición a la pintura al fresco de los antiguos. En la Sainte Chapelle, de París, es donde quizá se percibe más claramente el sentido de este arte. Aquí casi se diría que la piedra desaparece ante la luminosidad de los cristales. En contraposición al fresco, cuadro que, por decirlo así, forma parte integrante de la pared y cuyos colores hacen el efecto de la materia, vemos aquí los colores cernerse en el espacio, como los sonidos del órgano, sin estar adheridos a ninguna superficie, y las figuras flotar libremente en el infinito. Comparemos con el espíritu fáustico de estas naves catedralicias—altas bóvedas, casi sin muros, atravesadas por rayos de mil colores y dirigidas hacia el altar mayor—el efecto que producen las construcciones cupulares de la arquitectura árabe, es decir, bizantina y cristiana-primitiva. Aquí también la cúpula, flotando al parecer libremente sobre la basílica o el octógono, significa la superación del principio antiguo de la gravedad natural, que se manifiesta en la relación de la columna con el arquitrabe. Aquí también el edificio niega todo lo que sea corpóreo. No hay «exterior». Pero en cambio el muro se cierra compacto, formando una cueva cuyas paredes no atraviesan ni una mirada ni una esperanza. Formas esféricas y poligonales, compenetrándose y produciendo efectos de fantasmagoría; una carga pesando en un circuito de piedra que flota ingrávido sobre el suelo y clausura herméticamente el interior; todas las líneas arquitectó-

nicas disimuladas; en la parte superior de la bóveda, pequeños orificios por donde cae una luz incierta, que acentúa inexorablemente la cerrazón de las paredes; así se presentan ante nuestros ojos las obras maestras de este arte, San Vitale de Rávena, Santa Sofía de Bizancio y la Cúpula de la Roca, en Jerusalén. En lugar del relieve egipcio, con su técnica perfectamente plana, atenta a evitar todo escorzo, que pudiera sugerir la idea de la profundidad lateral; en lugar de las vidrieras góticas que incorporan al interior el espacio cósmico, son aquí los arabescos y los mosaicos centelleantes, con el tono dorado que predomina en ellos, los que cubren todas las paredes y sumergen la cueva en una luminosidad incierta y fabulosa, que en todo el arte moro ha sido siempre tan seductora para los hombres del Norte.

II

Así, pues, todo *gran* estilo tiene su origen en la esencia del macrocosmos, en el símbolo primario de una *gran* cultura. Si comprendemos bien el sentido de la palabra estilo, que no significa la existencia de una forma, sino la *historia* de una forma, habremos de convenir en que las manifestaciones artísticas de la humanidad primitiva, harto fragmentarias y caóticas, no tienen ninguna relación con el estilo así concebido, con esa forma precisa y a la vez comprensiva que realiza una evolución varias veces secular. El arte de las grandes culturas, que actúa como unidad de expresión y significación, es el que tiene estilo; pero entonces, no sólo el arte tiene ya estilo.

En la historia orgánica de todo estilo hay que distinguir lo que antecede, lo que sucede y lo que se halla fuera del estilo. La «tabla del toro»—época de la primera dinastía egipcia—no es aún «egipcia» (1). Hasta la III dinastía no tienen

(1) H. Schäfer: *Von ägyptischer Kunst* [*Del arte egipcio*], I, páginas 15 y siguientes.

las obras estilo, y cuando lo adquieren es de súbito y en forma muy precisa. Igualmente el arte carolingio se halla «entre los estilos». Adviértese en él un tanteo, un ensayo de muy diferentes formas, pero nada que tenga una expresión íntimamente necesaria. El autor de la catedral de Aquisgrán «es certero en el pensamiento y en la construcción, pero no en el sentimiento» (1). La iglesia de Santa María, en la fortaleza de Wurtzburgo—hacia 700—encuentra su pareja en el San Jorge de Salónica. La iglesia de Germigny des Prés—hacia 800—, con su cúpula y sus arcos de herradura, es casi una mezquita. Los años entre 850 y 950 constituyen una laguna en todo el Occidente. Asimismo el arte ruso se halla aún hoy «entre los estilos». A la primitiva edificación en madera, con tejados de pabellón picudos y octogonales, que se extiende de Noruega hasta la Manchuria, vienen luego a añadirse motivos bizantinos que penetran por el Danubio y motivos armenio-persas que entran por el Cáucaso. Se siente muy bien que hay cierta afinidad electiva entre el alma rusa y el alma mágica. Pero el símbolo primario del alma rusa, la *planicie infinita* (2), no ha encontrado todavía ni en lo religioso ni en lo arquitectónico su expresión adecuada. El tejado de las iglesias, semejante a una colina, apenas se destaca sobre el paisaje. En él descansan las flechas puntiagudas, con los «kokoschnicks» (3) para ocultar y anular la tendencia vertical. Ni se encumbran como las torres gótigas, ni cubren el conjunto como las cúpulas

(1) Frankl: *Baukunst des Mittelalters* [*La arquitectura medieval*], 1918, págs. 16 y siguientes.

(2) Véase parte II, cap. III, núm. 18. El sentimiento vital de los rusos carece, en efecto, de toda tendencia a la verticalidad. Este carácter se manifiesta también en la figura legendaria de Ilia de Murom (véase parte II, cap. III, núm. 2). El ruso no tiene la menor relación con un Dios-*Padre*. Su ethos no consiste en el amor filial, sino en el amor fraternal, que irradia por doquiera en la planicie humana. Los rusos sienten a Cristo como hermano. El afán de perfección en sentido vertical que palpita en el alma fáustica es, para el auténtico ruso, vano e incomprensible. Las ideas de los rusos sobre el Estado y la propiedad carecen igualmente de toda tendencia vertical.

(3) El kokoschnick es propiamente un adorno del tocado femenino, que consiste en un paño bordado, con brillantes lentejuelas y cortado por delante en forma de diadema.—*N. del T.*

de las mezquitas. Más bien diríase que «descansan», acentuando así la horizontalidad del edificio, que quiere ser visto *exclusivamente desde fuera*. En 1670 el Sínodo prohibió los tejados de pabellón y prescribió el uso de la cúpula bulliforme ortodoxa; pero entonces las pesadas cúpulas fueron colocadas sobre finos cilindros que «descansan» en el plano del tejado y que pueden ser tan numerosos como se quiera (1). Esto no es todavía un estilo, pero sí la promesa de un estilo, que despertará a la vida cuando nazca la religión propiamente rusa.

En el Occidente fáustico surgió el estilo poco antes del año 1000. El románico se formó de golpe. En lugar de la planta insegura y la distribución confusa del interior, aparece súbitamente un severo dinamismo del espacio. Desde un principio, el exterior y el interior del edificio mantienen una relación fija; de manera que las paredes se impregnan de significación como en ninguna otra cultura. Desde un principio queda precisado el sentido de las ventanas y de las torres. La forma está ya irrevocablemente dada; sólo falta la evolución.

El estilo egipcio comienza con un acto creador de igual inconsciencia y gravedad simbólica. El símbolo primario del camino aparece súbitamente al comenzar la IV dinastía —2930 antes de J. C.—. En el alma egipcia, la experiencia íntima de la profundidad, que da forma al mundo, recibe su contenido del factor mismo de la dirección. La profundidad del espacio, como tiempo solidificado, la lejanía, la muerte, el sino, dominan toda la expresión. Las dimensiones de la longitud y la latitud, elementos de la sensación, se convierten en superficie concomitante, que estrecha y prescribe la senda del sino. También súbitamente aparece, al principio de la V dinastía (2), el bajorrelieve egipcio, que está hecho

(1) En la iglesia del cementerio de Kishi hay 22. Véase J. Grabar: *Historia del arte ruso*, 1911 (en ruso), I-III. Eliasberg: *Russische Baukunst* [*Arquitectura rusa*], 1922, introducción.

(2) Las estructuras de la historia egipcia y de la historia occidental son tan claras, que permiten llevar las comparaciones hasta los detalles. Sería de mucho valor una investigación histórica y artística

para ser visto de cerca y que, por su ordenación en serie, obliga al espectador a pasar por delante de los muros siguiendo la dirección prescrita. Luego vienen las calles de esfinges y estatuas, los templos de rocas y terrazas, que acentúan continuamente la única lejanía conocida por el mundo egipcio, la lejanía de la tumba, la muerte. Y es de notar que desde los primeros tiempos, las columnatas están dispuestas de manera que, por el diámetro y la distancia de sus enormes bloques, *oculten* toda perspectiva lateral. Este es un fenómeno que no se repite en ninguna otra arquitectura.

La grandeza de este estilo nos parece a nosotros rígida e invariable, y en efecto, el arte egipcio se halla situado más allá de la pasión que busca, que teme, y que da así a cada elemento subordinado una incesante movilidad personal en el curso de los siglos. Pero seguramente el estilo fáustico—que forma también una unidad desde el románico primitivo hasta el rococó y el imperio—, con su inquietud, con su continuo buscar otra cosa, le hubiera parecido al egipcio mucho más uniforme de lo que nos figuramos. No olvidemos que, según nuestro concepto del estilo, el románico, el gótico, el renacimiento, el barroco, el rococó, constituyen estadios de *uno y el mismo estilo*. Nosotros, naturalmente, advertimos sobre todo lo que cambia; pero los ojos de otros hombres, de distinto tipo, advertirán lo que permanece idéntico. Existen innumerables reconstrucciones de obras románicas en estilo barroco y de obras góticas en estilo rococó, y no nos chocan por nada. El renacimiento nórdico tiene una profunda unidad interior, e igualmente la tiene el arte campesino, en donde el gótico y el barroco se han identificado por completo. En las calles de las viejas ciudades podemos ver fachadas y tejados que combinan y armonizan todas las variantes del estilo occiden-

de estas comparaciones. La IV dinastía, cuyo estilo es la pirámide en sentido estricto (2930-2750, Cheops, Chefren), corresponde al románico (980-1100). La V dinastía (2750-2625, Sahu-ré) corresponde al gótico primitivo (1100-1230). La VI dinastía, apogeo de la escultura arcaica (2625-2475, Fiops, I y II), corresponde al gótico (1230-1400).

tal. En muchos casos resulta imposible distinguir el románico del gótico, el renacimiento del barroco, el barroco del rococó. Todo esto demuestra que «el aire de familia» entre las varias fases de un mismo estilo es mucho mayor de lo que creen los individuos de las culturas respectivas.

El estilo egipcio es puramente *arquitectónico* hasta la total extinción del alma egipcia. Es el único a quien le falta, junto a la arquitectura, una ornamentación decorativa. No admite digresión hacia las artes de entretenimiento, ni tablas pintadas, ni bustos, ni música profana. En la antigüedad, cuando se llega al jónico, el centro de gravedad de la creación artística pasa de la arquitectura a una escultura independiente. En Occidente, cuando se llega al barroco, el predominio artístico lo adquiere la música, cuyo idioma de formas invade toda la arquitectura del siglo XVIII. En la cultura árabe, el arabesco, desde Justiniano y el rey persa Chosru Nuschirwan, deshace todas las formas de la arquitectura, de la pintura, de la plástica, para convertirlas en impresiones de un estilo que hoy podríamos llamar «arte industrial». En cambio, en Egipto, el predominio de la arquitectura no sufre menoscabo alguno. Lo único que hace el arte arquitectónico es dulcificar su lenguaje. En las salas de los templos-pirámides de la IV dinastía (pirámide de Chefren), los pilares, de agudas aristas, carecen de toda decoración. En los edificios de la V dinastía (pirámide de Sahu-ré) aparece ya la *columna de formas vegetales*. Sobre el suelo de alabastro translúcido, que representa el agua, crecen gigantescos haces de lotos y papiros de piedra, rodeados de paredes purpúreas. El techo está decorado con pájaros y estrellas. El camino sagrado, imagen de la vida, que va desde la puerta hasta la cámara mortuoria, es un río, es el Nilo mismo, que se identifica con el símbolo primario de la dirección. El espíritu del paisaje materno se une con el alma engendrada por él. En China, en lugar del poderoso pílono, que con su estrecha puerta parece amenazar al que se acerca, aparece «la tapia de los espíritus» (yin-pi) que oculta la entrada. El chino se *desliza* en la vida, y sigue luego, con paso leve,

el *tao* de la senda. El valle del Nilo, comparado con las llanuras onduladas de Hoangho, es lo mismo que el camino del templo, entre bloques de piedra, comparado con las veredas serpenteantes de los jardines chinos. De igual manera la existencia euclidiana de la cultura antigua se halla en una misteriosa relación con las innumerables islas y promontorios del mar Egeo, como también la pasión del alma occidental, bogando siempre en el infinito, con las amplias llanuras de Franconia, de Borgoña y de Sajonia.

12

El estilo egipcio es la expresión de un alma *valiente.* Su rigor y su gravedad no fueron nunca sentidos ni acentuados por los egipcios mismos. El egipcio lo osaba todo, pero sin decirlo. En cambio, en el gótico y en el barroco el motivo consciente del lenguaje de formas es siempre la superación del peso. El drama de Shakespeare habla de las luchas desesperadas que la voluntad riñe con el mundo. El hombre antiguo era débil, frente a las «potencias». Según Aristóteles, el efecto que la tragedia ática se proponía producir era la catharsis de terror y compasión, el *aliento del alma apolínea en el momento de la peripecia.* Cuando el griego tenía ante los ojos el espectáculo de un personaje, *a quien él conocía*—pues todos conocían el mito y sus héroes, y todos vivían en él—, pisoteado absurdamente por el destino, sin que fuera imaginable una resistencia a las potencias, y sin embargo pereciendo heroico, retador, en magnífica actitud, verificábase en su alma apolínea una maravillosa elevación. Si la vida carecía de valor, en cambio el grandioso *ademán* con que el héroe la pierde encerraba un valor supremo. El griego no quería, no osaba hacer; pero sentía una fascinadora belleza en el *padecer.* La figura del paciente Ulises y, en mucho más alto grado aún, el modelo del hombre griego, Aquiles, dan testimonio de ello. La moral de los cínicos, de los estoicos, de Epicuro; el ideal he-

lénico de la sofrosyne y ataraxía; Diógenes en su tinaja rindiendo homenaje a la θεωρία (1), todo esto es pereza disfrazada, aversión a lo difícil, a las responsabilidades. ¡Cuán distinto el orgullo del alma egipcia! El hombre apolíneo, en realidad, vuelve la espalda a la vida hasta llegar al suicidio, que *sólo en esta cultura*—si por otra parte prescindimos del ideal indio, próximo pariente del antiguo—adquiere el valor de una acción altamente moral que se verificaba con la solemnidad de un símbolo sagrado. La embriaguez dionisíaca no deja de ser bastante sospechosa; acaso fuera destinada a ahogar con sus gritos la voz de algo que en el alma egipcia no resonó jamás. Por eso es esta cultura la cultura de lo pequeño, de lo leve, de lo sencillo. Su técnica es, comparada con la egipcia y babilónica, una ingeniosa nada (2). Su ornamento es escaso de invención como ningún otro. Los distintos tipos de situaciones y actitudes que nos ofrece su plástica pueden contarse con los dedos. El estilo dórico es notablemente pobre de formas, aunque al principio de su evolución debió serlo algo menos que después. Por eso todo en él se reduce a proporciones y masa (3). Y aun en esto ¡qué habilidad para soslayar! La arquitectura griega, con su exacto equilibrio entre peso y soporte, con su característica pequeñez de proporciones, produce la impresión de que continuamente está rehuyendo los difíciles problemas arquitectónicos que, en el Nilo, y más tarde en el Norte de Europa, se buscaban en cambio con una especie de obscuro sentido del deber y que el período miceniano conoció y afrontó seguramente. El egipcio amaba la piedra dura de los enormes edificios; la severidad de su conciencia le hacía buscar siempre los problemas más difíciles. El griego eludía las dificultades. La arquitectura al principio se propuso problemas pequeños y luego no avanzó más. Si la comparamos

(1) Contemplación.—*N. del T.*
(2) Véase parte II, cap. V, núm. 6.
(3) Koldewey-Puchstein: *Die griechische Tempel in Unteritalien und Sizilien* [*Los templos griegos de la Italia meridional y de Sicilia*], I, página 228.

con el conjunto de la arquitectura egipcia, mejicana, o incluso occidental, es de admirar la insignificancia de su evolución estilística. Unas pocas variantes del templo dórico bastan para agotarla, y la invención del capitel corintio (hacia 400) señala el momento de su término. Todo lo que viene después es combinación de los elementos que ya existían.

Así se constituyeron ciertos tipos de formas y de estilos que eran fijos y casi corpóreos. Podía elegirse entre ellos, pero no era lícito rebasar sus límites estrictos. Hacerlo hubiera sido, en cierto modo, reconocer un espacio infinito de posibilidades. Había tres órdenes de columnas, y, para cada uno, una determinada estructura del arquitrabe. La sucesión del triglifos y metopas daba lugar a un conflicto en las esquinas, conflicto que ya estudió Vitruvio. Para remediarlo se achicaron los últimos intercolumnios; pero a nadie se le ocurrió inventar nuevas formas con el objeto de vencer esta dificultad. Si se quería aumentar las proporciones, se aumentaba simplemente el número de los elementos, poniéndolos unos junto a otros, o unos sobre otros, o unos detrás de otros. El Coliseo consta de tres anillos, el didimeo de Mileto tiene tres columnatas en el frontispicio, el friso de las gigantes de Pérgamo una serie indefinida de motivos sin transición de uno a otro. Y lo mismo sucede en los géneros de la prosa y en los tipos de la poesía lírica, de la narración y de la tragedia. Se reduce al mínimo el esfuerzo necesario para disponer la forma fundamental; y la fuerza creadora del artista se aplica casi exclusivamente a las finezas del detalle. Es ésta una pura *estática de los géneros*, que constituye la más radical oposición a la dinámica del alma fáustica, que engendra de continuo nuevos tipos y nuevas formas.

13

Ahora ya es posible abarcar con la mirada el *organismo* de los grandes estilos que se desenvuelven en la historia. El primero que percibió este aspecto fué también Goethe. Dice

en su «Winckelmann», hablando de Velleio Patérculo: «Desde su punto de vista, no le era dado considerar *el arte como un ser vivo* (ζῶον) *que por necesidad ha de tener un origen imperceptible, un lento crecimiento, un momento brillante de plenitud, una decadencia gradual, como cualquier otro ser orgánico, aunque esta evolución está representada aquí por diferentes individuos.*» Esta frase contiene ya toda la morfología de la historia del arte. Los estilos no se suceden unos a otros como las olas del mar o las pulsaciones de las arterias. No tienen nada que ver con la personalidad de los artistas, con su voluntad y su conciencia. Por el contrario, el estilo es el que crea el *tipo* del artista. El estilo es, como la cultura, un protofenómeno, en el sentido de Goethe, ya sea el estilo de las artes, de las religiones, de los pensamientos o el estilo de la vida misma. Así como la «naturaleza» es una experiencia íntima del hombre vigilante, su *alter ego* y reflejo en el mundo que le rodea, así también el estilo. Por eso en el conjunto histórico de una cultura no puede haber más que un estilo, *el estilo propio de esa cultura.* Ha sido un error el considerar como estilos diferentes las simples fases de un mismo estilo—el románico, el gótico, el barroco, el rococó, el imperio—y equipararlas a unidades de muy distinto valor, como el estilo egipcio, el chino o incluso un estilo «prehistórico». El gótico y el barroco son la juventud y la vejez de un mismo plantel de formas. Aquél es el estilo occidental cuando empieza a madurar; éste cuando ya está maduro. A la historia del arte le ha faltado en este punto la distancia, la independencia y la buena voluntad para la abstracción. La historia del arte ha salido cómodamente del paso dando el nombre de «estilos» a todos los grupos de formas, sin distinción, que tienen un acento común y ordenándolos luego en serie. No es necesario decir que el esquema: Edad antigua, Edad media, Edad moderna, ha contribuído no poco a obscurecer el problema. En realidad, una obra maestra del puro Renacimiento, como el patio de Palazzo Farnese, está infinitamente más cerca del porche de San Patroclo en Soest, del interior de la catedral de Magdeburgo y de las cajas de

escalera de los castillos alemanes del siglo XVIII que del templo de Poestum o del Erecteion. Y la misma relación hay entre el dórico y el jónico. Por eso la columna jónica, unida a las formas arquitectónicas del dórico, produce un conjunto tan perfecto como el gótico posterior unido al barroco primitivo —San Lorenzo de Nuremberg—o el románico posterior unido al barroco posterior—la bellísima parte alta del lado oeste del coro de Maguncia—. Por eso nuestros ojos no han aprendido todavía a distinguir perfectamente, en el estilo egipcio, los elementos del Antiguo Imperio que «corresponden» a la época juvenil, al período «dórico-gótico», y los elementos del Imperio Medio que «corresponden» a la época senil, al período «jónico-barroco». En efecto, desde la XII dinastía ambos grupos de elementos se funden, con perfecta armonía, en el lenguaje de formas de todas las grandes obras.

A la historia del arte le incumbe el problema de escribir *las biografías comparativas de los grandes estilos.* Todos los estilos, como que son organismos de la misma especie, tienen una vida de estructura similar.

Al principio aparece la expresión tímida, humilde, pura, de un alma que acaba de despertar a la vida, de un alma que todavía busca una relación fija con el mundo, pues el mundo, aunque creación del alma, es todavía para ella algo extraño. En los edificios del obispo Bernward, de Hildesheim, en las pinturas cristianas de las catacumbas, en las salas de pilastras de la IV dinastía se nota aún cierta terror infantil. Sobre el paisaje se cierne un aura precursora de la primavera artística, un hondo vislumbre de ricas formas futuras, una poderosa tensión contenida. La tierra, dedicada todavía por completo a la agricultura, empieza a adornarse con los primeros castillos y pequeñas ciudades. Luego viene la jubilosa ascensión al gótico primitivo, al arte constantiniano, con sus basílicas de columnas y sus iglesias cupulares, al templo de la V dinastía, con su decoración de relieves. Ahora ya tienen los hombres una concepción de la realidad. Extiéndese por doquiera el brillo de un lenguaje de formas sagrado, perfectamente do-

minado; el estilo llega a la madurez de un simbolismo mayestático, que es la expresión íntegra de la dirección en la profundidad y del sino. Pero la embriaguez juvenil toca a su término. Del alma misma brota la contradicción. El Renacimiento; la hostilidad dionisíaco-musical contra la plástica apolínea; el estilo de Bizancio, en 450, que busca sus modelos en Alejandría y se opone al arte alegre e indolente de Antioquía, todos estos movimientos significan un instante de sublevación, el deseo—logrado o no—de destruir todo lo que se había conseguido crear. Pero dejemos para otro lugar la dificilísima interpretación de estos aspectos.

Empieza ahora a manifestarse la edad viril en la historia del estilo. La cultura se ha convertido en el espíritu de las grandes ciudades que ya dominan el paisaje. La cultura perespiritualiza también el estilo. El simbolismo sublime palidece. La impetuosidad de las formas sobrehumanas llega a su término. Otras artes más suaves y mundanas se substituyen al gran arte de la piedra; aun en Egipto la plástica y el fresco se atreven a moverse con alguna mayor ligereza. Aparece el *artista*, que ahora «bosqueja» lo que hasta entonces había brotado del suelo mismo. Por segunda vez, la existencia, que ha logrado adquirir consciencia de sí misma y desprenderse de los elementos rurales, de los ensueños místicos, se torna problemática y lucha por hallar la expresión de su nuevo destino. Es ésta la época del barroco incipiente, en que Miguel Angel, lleno de salvaje descontento y luchando por vencer los obstáculos de su arte, levanta al cielo la cúpula de San Pedro. Es la época de Justiniano I, en que, desde 520, se construyen Santa Sofía y las basílicas de Rávena, con su decoración de mosaicos. Es la época de la XII dinastía egipcia, cuyo florecimiento compendiaron los griegos en el nombre de Sesostris. Es la época del año 600, en Grecia, en donde Esquilo, mucho más tarde, nos indica lo que, en esa época decisiva, una arquitectura griega hubiera podido y debido expresar.

Llega luego el luminoso otoño del estilo. Por segunda vez, el estilo revela la dicha de un alma, consciente de su última

perfección. El «retorno a la naturaleza», que los pensadores y los poetas, Rousseau, Gorgias y los «correspondientes» de las demás culturas sienten y anuncian como inminente necesidad, se manifiesta, en el mundo de las formas artísticas, como un anhelo sensitivo y un vislumbre del final. Es ésta una época de espiritualidad clara, de urbanidad sonriente, no sin la melancolía de una despedida. De estos últimos decenios de la cultura, tan llenos de color, dijo más tarde Talleyrand: «*Qui n'a pas vécu avant 1789, ne connait pas la douceur de vivre.*» (Quien no haya vidido antes de 1789 no conoce la dulzura de vivir.) Así es el arte libre, soleado, refinado de Sesostris III (hacia 1850). Así son esos breves momentos colmados de ventura, que vieron, bajo Pericles, alzarse la magnificencia abigarrada del Acrópolis y las obras de Fidias y Zeuxis. Un milenio después volvemos a encontrar momentos semejantes en la época de los Omeyas, en aquel mundo alegre y fabuloso de los monumentos moros, con sus frágiles columnas y sus arcos de herradura, que entre los fulgores de arabescos y estalactitas parecen deshacerse en el aire. Y otra vez resurgen esos instantes felices, mil años después, en la música de Haydn y de Mozart, en los grupos pastoriles de las porcelanas de Meissner, en los cuadros de Watteau y de Guardi, en las obras de los arquitectos alemanes de Dresde, de Potsdam, de Wurtzburgo y de Viena.

Y por último se extingue el estilo. Al lenguaje de formas que hablan el Erecteion y el torreón de Dresde, lenguaje hasta tal punto espiritualizado y frágil, que casi llega a convertirse en la negación de sí mismo, sigue un clasicismo senil, sin brillo, tanto en las grandes ciudades de la época helenística, como en Bizancio, hacia 900, y como en el Imperio napoleónico. El arte muere en un crepúsculo de formas vacuas, heredadas, reanimadas por breves instantes merced a interpretaciones arcaicas o a combinaciones eclécticas. La seriedad y la autenticidad de los artistas resulta entonces bastante problemática. En esta situación nos hallamos hoy. Nuestro arte actual es un largo juego de formas muertas en las que querríamos mantener la ilusión de un arte vivo.

14

Sólo cuando hayamos comprendido cuán falsa y engañosa es esa «máscara de antigüedad», bajo la cual se oculta el oriente joven, durante la época imperial—máscara formada por un sinnúmero de actividades artísticas que estaban hacía ya tiempo interiormente muertas, pero que seguían propagándose en repeticiones arcaizantes o en caprichosas mezclas de motivos propios y ajenos—; sólo cuando hayamos reconocido en el arte cristiano primitivo y en todas las formas realmente vivas de las postrimerías romanas la primera edad del estilo árabe; sólo cuando hayamos encontrado en la época de Justiniano I el correlato exacto del barroco hispanò-veneciano, tal como dominó en Europa bajo los grandes Habsburgos, Carlos V y Felipe II; sólo cuando hayamos descubierto en los palacios de Bizancio con sus formidables cuadros de batallas y sus escenas de pomposa ostentación—cuya magnificencia pretérita celebran, en versos y discursos ampulosos, literatos cortesanos como Procopio de Cesárea—el correlato de los palacios barrocos primitivos de Madrid, Venecia y Roma, y de los gigantescos cuadros decorativos de Rubens y Tintoreto, sólo entonces adquirirá forma el fenómeno del arte árabe, que nunca hasta ahora ha sido concebido como unidad y que llena todo el siglo I de nuestra era. Mas como se halla situado en un lugar decisivo, dentro del cuadro de la historia general de arte, por eso el error, hasta ahora dominante, ha impedido el conocimiento de las conexiones orgánicas (1).

¡Qué admirable y—para quien haya aprendido aquí a ver cosas desconocidas—qué conmovedor espectáculo el de ese alma joven que, presa en las cadenas de la civilización antigua y dominada, sobre todo, por las impresiones de la omnipotencia política romana, no se atreve a levantar la frente y se somete humilde a viejas y extrañas formas, intentando aco-

(1) Véase sobre esto y lo que sigue la parte II, cap. III.

modarse al idioma griego, a las ideas griegas, a los motivos artísticos de Grecia! La fervorosa adhesión a las potencias del nuevo sol naciente, que caracteriza la juventud de *toda* cultura; la humildad del hombre gótico bajo sus piadosas bóvedas, entre sus estatuas, sus pilares y sus lucientes vidrieras de colores; la alta tensión del alma egipcia en medio de su mundo de pirámides, de columnas, de relieves, de salas, todo eso se mezcla aquí con una adoración espiritual de formas ya muertas, pero que eran consideradas como eternas. Sin embargo, no fué posible acogerlas y desenvolverlas nuevamente. Sin quererlo, sin notarlo, sin el orgullo del gótico, satisfecho de sí mismo, sino más bien sintiendo y deplorando lo propio como una decadencia, desenvuélvese en la Siria de la época imperial un mundo nuevo de formas, un conjunto cerrado y completo que—bajo la máscara de costumbres arquitectónicas greco-romanas—transfunde su espíritu a la misma Roma, adonde fueron maestros *sirios* a edificar el Panteón y los foros imperiales. Esto revela, mejor que cualquier otro ejemplo, la fuerza primigenia de un alma joven que tiene aún que conquistar su propio mundo.

Como toda época primitiva, ésta también intenta cifrar la expresión de su alma en una nueva ornamentación y, sobre todo, en lo que constituye la cúspide de toda ornamentación, en una arquitectura religiosa. Pero de este riquísimo mundo de formas no se ha estudiado, hasta hace poco, mas que la parte occidental, que ha sido considerada, por lo tanto, como la cuna y asiento de la historia del estilo mágico. Y, sin embargo, tanto en arte como en religión, en ciencia y en vida social y política, sólo llegaron a Occidente las irradiaciones que pudieron atravesar los límites orientales del imperio romano (1). Riegel (2) y Strzygwoski (3) lo han visto bien. Mas

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 3.

(2) *Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik*, 1893. *Spätrömische Kunstindustrie*, 1901. [Problemas del estilo. Bases para una historia de la ornamentación. El arte industrial en la Roma posterior.]

(3) *Amida* (1910): *Die bildende Kunst des Ostens* [*El arte plástico*

para obtener un *cuadro* completo de la evolución del arte árabe es preciso igualmente librarse de los prejuicios filológicos y religiosos. Por desgracia, la historia del arte, aunque ya no reconoce límites religiosos, sigue inconscientemente partiendo de ellos. No existe arte antiguo decadente, ni arte cristiano primitivo, ni arte islamita, en el sentido de que la comunidad de los fieles haya formado en su seno un estilo propio. Más bien podríamos decir que el conjunto de todas esas religiones, desde Armenia hasta Arabia del Sur y Axum, y desde Persia hasta Bizancio y Alejandría, manifiesta una notable unidad en la expresión artística, a pesar de las diferencias de detalle (1). *Todas* esas religiones, la cristiana, la judía, la persa, la maniquea, la sincretística (2), poseían edificios para el culto y, por lo menos, un ornamento de primer orden: la escritura. Por muy diferentes que sean sus doctrinas, en los pormenores, sin embargo, una religiosidad muy semejante las anima a todas y encuentra su expresión en una experiencia íntima de la profundidad, también muy semejante, con el simbolismo del espacio que de aquí se deriva. Las basílicas de los cristianos, de los judíos helenísticos y de los sectarios de Baal, los santuarios de Mitra, los templos mazdeítas del Fuego y las mezquitas revelan todos un mismo espíritu que podríamos llamar el sentimiento de la cueva.

La investigación histórica debe seriamente estudiar la arquitectura de los templos de Arabia meridional y de Persia, de las sinagogas sirias y mesopotámicas, de los santuarios del Asia menor oriental e incluso de Abisinia (3). Hasta hoy esta arquitectura ha sido totalmente descuidada. El estudio de las iglesias cristianas no debe limitarse a las del Occidente pauli-

de Oriente], 1916. *Altai-Iran* (1917): *Die Baukunst der Armenier und Europa* [*La Arquitectura de los armenios y Europa*], 1918.

(1) Que no son mayores que las que existen entre el arte dórico y el arte etrusco y que son menores que las que existían hacia 1450 entre el renacimiento florentino, el gótico francés, el gótico español y gótico oriental alemán (gótico de ladrillos).

(2) Véase parte II, cap. III, núm. 12.

(3) Seguramente, las más antiguas fundaciones cristianas en el imperio de Axum coinciden con las paganas de los sabeos.

niano; debe abarcar también las del Oriente nestoriano, desde el Eufrates hasta China, en donde las viejas relaciones las llamaban muy significativamente «templos pérsicos». La causa de que todos esos edificios permanezcan hoy casi enteramente desconocidos puede muy bien consistir en el hecho de que, al penetrar primero el cristianismo y luego el Islam en aquellas comarcas, los viejos santuarios fueron afectos a las nuevas religiones, sin que la disposición y el estilo de las construcciones apareciesen en contradicción con el nuevo culto. Tratándose de templos «antiguos», estos cambios se reconocen muy bien. Pero ¿cuántas iglesias armenias no habrán sido antes templos del Fuego?

El centro artístico de esta cultura se halla, como Strzygowsk ha visto bien, en el triángulo formado por las ciudades de Edessa, Nisibis y Amida. Desde aquí hacia el Oeste predomina la pseudomórfosis (1) de la «Antigüedad decadente», esto es, el cristianismo pauliniano, vencedor en los concilios de Efeso y Calcedón (2) y establecido en Roma y Bizancio, el judaísmo occidental y el culto del sincretismo. *El tipo arquitectónico de la pseudomórfosis es la basílica*, incluso para los judíos y los paganos (3). La basílica emplea los recursos arquitectónicos de la Antigüedad; no puede substraerse a ellos; pero le sirven para expresar lo contrario justamente. Esta es la esencia—y también la tragedia—de la pseudomorfosis. Cuanto más avanza el sincretismo «antiguo» en su tendencia a separarse del *localismo* euclidiano, del culto adherido a un lugar fijo, para convertirse en una *comunidad* de fieles, que *profesa* (4) el culto, sin necesidad de que éste se verifique en un lugar determinado, tanta mayor importancia va adquiriendo el interior del templo, a expensas de la parte exterior,

(1) Véase parte II, cap. III, núm. 1

(2) Véase parte II, cap. III, núm. 13.

(3) Kohl und Watzinger: *Antike Synagogen in Galilea* [*Sinagogas antiguas de Galilea*], 1916. Basílicas son los santuarios de Baal en Palmyra, Baalbeck y muchos otros puntos. A veces son anteriores al cristianismo, aunque luego pasan a servir de templos cristianos.

(4) Véase parte II, cap. III, núm. 4.

sin que haga falta cambiar notablemente la planta del edificio, el orden de las columnas y el tejado. El sentimiento del espacio se transforma; pero—por de pronto—los medios expresivos siguen siendo los mismos. En la arquitectura religiosa pagana de la época imperial, se verifica una evolución bien perceptible, aunque hoy todavía desatendida, que partiendo de la época de Augusto, esto es, del templo como bloque, cuya *cela* tiene el sentido arquitectónico de la *nada*, llega a un tipo de templo, en el cual *sólo* el interior posee significación. Finalmente, el aspecto exterior del perípteros dórico se traslada a los cuatro muros interiores. La columnata, delante del muro, sin ventanas, anula el espacio que queda detrás; pero lo anula allá para el espectador que está fuera, y acá para los fieles que están dentro. Ante esto, resulta de escasa importancia el hecho de que el espacio esté cubierto en su totalidad, como sucede en la basílica propiamente dicha, o sólo en la parte del Sancta Sanctorum, como sucede en el templo del Sol, de Balbeck, con su grandioso patio delantero (1) que más tarde habrá de constituir un elemento esencial de la mezquita y que quizá tenga su origen en la Arabia meridional (2). La nave central de la basílica tiene el sentido del patio primitivo con sus pórticos, como lo demuestran no sólo la evolución peculiar del tipo basilical en la estepa de la Siria oriental, sobre todo en Hauran, sino también la distribución del edificio en vestíbulo, nave y altar, siendo así que el altar, que es el templo propiamente dicho, está más alto y unido al piso por unos escalones, y que las naves laterales, que representan los primitivos pórticos del patio, terminan en un muro, y *únicamente la nave central* remata en el ábside. En San Pablo, de Roma, se ve claramente este sentido primitivo de la estructura basilical, y, sin embargo, la pseudomórfosis—la inversión del templo «antiguo»—es la que ha determinado la elección

(1) Frauberger: *Die Akropolis von Baalbeck*, grabado núm. 22.
(2) Diez: *Die Kunst der islamischen Vöker* [*El arte de los pueblos islámicos*], págs. 8 y siguientes. En los templos sabeos primitivos la capilla del oráculo *(makanat)* se halla delante del altar *(mahdar)*.

de los recursos expresivos: columna y arquitrabe. La reconstrucción cristiana del templo de Afrodisia, en Caria, es verdaderamente simbólica en este sentido; en efecto, se suprimió la cela dentro de la columnata, pero en cambio por fuera se levantó un nuevo muro (1).

Pero en las comarcas no sometidas al influjo de la pseudomórfosis el sentimiento de la cueva pudo desenvolver libremente su propio lenguaje de formas. Aquí se acentúa, pues, la *cubierta* del edificio, mientras que en la región occidental la protesta contra el sentimiento «antiguo» se limita a subrayar el valor del «interior». ¿Cuándo y dónde tuvo lugar la invención *técnica* de las diferentes posibilidades: bóveda, cúpula, plintos redondos, bóvedas por arista? Ya hemos dicho que esto no tiene importancia. Lo decisivo es que, hacia la época del nacimiento de Jesucristo, al tomar vuelo el nuevo sentimiento cósmico, debe de haber comenzado el nuevo simbolismo del espacio a emplear esas formas y a desarrollarlas en *el sentido de la expresión*. Quizá pueda demostrarse que los templos del Fuego y las sinagogas de Mesopotamia fueron cupulares y acaso también los templos de Attar en Arabia meridional (2). Seguramente lo fué el templo pagano de Marnion en Gaza. Mucho antes de que, en el reinado de Constantino, el cristianismo pauliniano se hubiese apoderado de esas formas, hubo ya arquitectos de origen oriental que las propagaron por todas las regiones del Imperio, en donde producían un encanto singular para el gusto de las grandes ciudades. Apolodoro de Damasco, en tiempos de Trajano, las empleó en el abovedado del templo de Venus y Roma. Sirios fueron los arquitectos que edificaron las cúpulas de las Termas de Caracalla y la Minerva médica, construída en el reinado de Galeno. Pero la obra maes-

(1) Wulff: *Altchristliche und byzantinische Kunst* [*Arte cristiano-primitivo y bizantino*], pág. 227.

(2) Plinio habla de la abundancia de templos en esta región. De un tipo de templo nacido en la Arabia meridional procede, probablemente, la basílica transversal—con la entrada por el lado más largo—que se encuentra en Hauran y que se manifiesta también en la división transversal del altar de San Pablo, en Roma.

tra, *la más antigua mezquita del mundo*, es la reconstrucción del Panteón por Adriano, quien seguramente, siguiendo su gusto personal, quiso imitar los santuarios que había visto en Oriente (1).

La cúpula central, en la cual el sentimiento cósmico del alma mágica alcanza su más pura expresión, se desarrolló más allá de las fronteras romanas. Fué la única forma que, desde Armenia hasta China, propagaron los nestorianos, y con estos los maniqueos y los mazdeítas. Pero con la caída de la pseudomórfosis y la desaparición de los últimos cultos sincretísticos, la cúpula penetró también en la basílica occidental. En el Mediodía francés, en donde había sectas maniqueas aun en la época de las Cruzadas, la forma oriental vivió una vida próspera. Bajo Justiniano se llevó a cabo en Bizancio y Rávena la fusión de ambas en el tipo de la basílica cupular. La basílica pura quedó confinada en el Occidente germánico, donde más tarde la energía del impulso fáustico la transformó en catedral. La basílica cupular se extendió desde Bizancio y Armenia hasta Rusia, en donde lentamente fué de nuevo concebida en el sentido de la exterioridad, concentrándose su simbolismo en la figura del tejado. Pero en el mundo árabe, fué el Islam, heredero del cristianismo monofisita y nestoriano, sucesor de los judíos y de los persas, el que llevó a su término la evolución del tipo. Cuando el Islam convirtió Santa Sofía en mezquita, no hizo otra cosa que recobrar una vieja propiedad. La cúpula islámica llegó hasta Chantung y la India, siguiendo el mismo camino que antes siguiera la mazdeíta y la nestoriana. En el occidente lejano, en España y en Sicilia, se construyeron mezquitas, más semejantes, según parece, al estilo arameo oriental y pérsico que al arameo occidental y sirio. Y mientras Venecia buscaba su inspiración en Bizan-

(1) Este ejemplar, de *una arquitectura puramente interior*, no tiene nada que ver, ni por su técnica ni por su sentimiento del espacio, con los edificios circulares etruscos. Altmann: *Die italischen Rundbauten* [*Los edificios circulares italianos*], 1906. En cambio concuerda con las cúpulas de la *villa* de Adriano en Tíbur.

cio y Rávena (San Marcos), Florencia y las ciudades italianas de la costa occidental comenzaron, desde la época floreciente de la dominación normanda de los Staufen en Palermo, a admirar y a imitar esos edificios moros. De aquí proceden bastantes motivos que el Renacimiento creyó «antiguos», como, por ejemplo, el patio con pórticos y la unión del arco con la columna.

Lo mismo que tenemos dicho de la arquitectura puede decirse, y aun en más alto grado, del decorado. El decorado, en el mundo árabe, superó muy pronto y absorbió por completo toda la plástica. El arte del arabesco ejerció luego un encanto seductor sobre la voluntad artística del Occidente joven.

El arte de la pseudomórfosis, que es el arte cristiano naciente, o antiguo decadente, presenta en la ornamentación y en las figuras la misma mezcla de elementos extraños heredados y de elementos propios recién nacidos que el arte carolingio prerrománico, sobre todo en el Mediodía de Francia y en el Norte de Italia. En el arte pseudomórfico se mezcla lo helenístico con elementos mágicos primitivos; en el arte carolingio se mezcla lo bizantino y moro con elementos fáusticos. El investigador ha de ir estudiando el sentimiento de la forma línea por línea y ornamento por ornamento, para distinguir las dos capas. En cada arquitrabe, en cada friso, en cada capitel se descubre una secreta lucha entre los motivos viejos, intencionados, y los nuevos, involuntarios, pero vencedores. En todas partes nos desconcierta esa intersección de dos sentimientos de la forma, el helenístico decadente y el arábigo naciente: en los bustos romanos, en los cuales muchas veces sólo el modo de tratar la cabellera pertenece a la nueva manera de expresarse; en las hojas de acanto, a veces de uno y el mismo friso, en donde la labor del cincel y la del taladro aparecen juntas; en los sarcófagos del siglo III, en donde una emoción infantil, a la manera de Giotto y Pisano, se entrecruza con cierto naturalismo, típico de las grandes urbes, característico de las postrimerías, que hace pensar en David, por ejemplo, o en Carstens; en los edificios, como la basílica

de Maxencio y algunas partes de las Termas y de los foros imperiales, que revelan todavía un sentido muy típicamente «antiguo».

A pesar de todo, el alma árabe no pudo dar todas sus flores y todos sus frutos. Fué como un árbol joven al que un viejo tronco derribado, en el bosque, impide crecer y robustecerse. No encontramos aquí una de esas épocas luminosas, que son como tales *vividas y sentidas*, una época semejante a la de las Cruzadas, cuando los tejados de madera que cubrían las iglesias se convirtieron en bóvedas por arista, realizando en su profundidad interior la idea del espacio infinito. La creación política de Diocleciano—primer califa—perdió gran parte de su belleza por el hecho de que, hallándose el Imperio sobre el suelo «antiguo», no tuvo más remedio que reconocer como dada la masa toda de las costumbres administrativas romanas, lo cual redujo la obra a una simple reforma de los viejos sistemas. Y, sin embargo, en Diocleciano se manifiesta claramente la idea del Estado árabe. La fundación de Diocleciano y la del Imperio sassánida, que es algo anterior y, en todos los sentidos, el modelo de aquélla, nos permiten vislumbrar el ideal que hubiera debido desenvolverse entonces. Y lo mismo en todo. Hasta hoy se han admirado, como últimas creaciones de la Antigüedad, una porción de cosas que en efecto se consideraban ellas a sí mismas como productos del alma antigua: el pensamiento de Plotino y Marco Aurelio, los cultos de Isis, de Mithra, del Sol, la matemática de Diofanto y todo el arte que irradiaba en las fronteras orientales del Imperio romano y del cual Antioquía y Alejandría eran sólo los *puntos de apoyo*.

Así únicamente se explica la inaudita vehemencia con que la cultura árabe, manumitida al fin por el Islam, incluso en lo artístico, se lanzó sobre las comarcas todas que ya interiormente le pertenecían desde hacía varios siglos. Fué el gesto de un alma que siente que no tiene tiempo que perder; de un alma que advierte angustiada los primeros síntomas de la vejez antes de haber tenido juventud. No hay nada comparable con esta liberación de la humanidad mágica. En 634, conquista la

Siria; dijérase más bien que la *redime.* En 635, conquista Damasco. En 637, Ctesifon. En 641, llega a Egipto y a la India. En 647, a Cartago. En 676, a Samarkanda. En 710, a España. Y en 732, los árabes están sobre París. En la premura de esos pocos años se condensa toda la masa de pasiones comprimidas, de esperanzas aplazadas, de hazañas diferidas con que otras culturas, en lenta ascensión, hubieran llenado varios siglos de historia. Los cruzados ante Jerusalén, los Hohenstaufen en Sicilia, la Hansa en el Mar Báltico, los caballeros de la Orden en el Este eslavo, los españoles en América, los portugueses en la India oriental, el imperio de Carlos V, en el que no se ponía el sol, los comienzos de la potencia colonial inglesa, bajo Cromwell, todo esto se resume y compendia en un disparo *único,* que lanza a los árabes hasta España, Francia, India y el Turquestán.

Es cierto; todas las culturas, con excepción de la egipcia, de la mejicana y de la china, han crecido bajo la tutela de las impresiones que recibieron de otras culturas más viejas; en todos estos mundos de formas se descubren siempre rasgos que pertenecen a otras culturas. El alma fáustica del gótico, inclinada por el origen árabe del Cristianismo a venerar el arte mágico, utilizó el rico tesoro del arte árabe posterior. Hay un gótico netamente meridional y hasta me atrevería a decir un *gótico árabe*, cuyos arabescos cubren las fachadas de las catedrales borgoñonas y provenzales y envuelven en magia de piedra toda la expresión exterior de la catedral de Estrasburgo. Ese gótico árabe aparece por doquiera en las estatuas y las portadas, los tejidos, las tallas y las labores de metal, en las figuras mismas, tan retorcidas, del pensamiento escolástico, y en uno de los más altos símbolos occidentales, la leyenda del santo Grial (1), sosteniendo una callada lucha con el primitivo sentimiento nórdico de un *gótico Wikinger*, que domina en el

(1) La leyenda de Grial tiene fuertes momentos de sentimiento árabe, junto a otros célticos. La figura de Parsifal, empero, es puramente fáustica en todos los puntos en que Wolfram von Eschenbach se aparta de su modelo, Chrestien de Troyes.

interior de la catedral de Magdeburgo, en la torre de la de Friburgo y en la mística del maestro Eckart. El arco gótico amenaza más de una vez con extender su línea y transformarse en el arco de herradura, característico de las construcciones morisco-normandas.

El arte apolíneo de la época dórica primitiva, cuyos primeros ensayos han desaparecido casi por completo, adoptó sin duda alguna numerosos motivos egipcios para elevarse con ellos y por ellos a un simbolismo *propio*. Sólo el alma mágica de la pseudomórfosis no se atrevió a apropiarse los medios de la antigüedad *sin entregarse a ellos*. Esto es lo que da a la fisonomía del estilo árabe esa infinita riqueza de matices significativos.

15

Así, la idea del macrocosmos, que en el tema del estilo se nos presenta más simplificada y accesible, engendra una multitud de problemas, cuya solución queda reservada para el futuro. Son innegablemente harto pobres los ensayos hechos hasta hoy para concebir el mundo de las formas artísticas en un sentido fisiognómico y simbólico, como vías por donde penetrar en el alma de culturas enteras. No se conoce apenas la psicología de las formas metafísicas que sirven de base a todas las grandes arquitecturas. No tenemos idea de las conclusiones que pueden obtenerse, estudiando los cambios de significación que sufren las formas de la *extensión pura*, al pasar de una cultura a otra. Nadie ha escrito todavía la *historia de la columna*. No hay idea de lo profundo que es el simbolismo de los *medios*, de los *instrumentos* artísticos.

¡Consideremos los mosaicos. En la época griega se componían de pedacitos de mármol opaco, verdaderos cuerpos euclidianos, y servían de adorno para el suelo, como vemos en la famosa batalla de Alejandro, conservada en Nápoles. Pero al despertar el alma árabe empezaron a hacerse de cristalitos sobre fondo de esmalte dorado y se colocaron cubriendo las

paredes y los techos de las basílicas. Esta pintura de mosaico, arte arábigo primitivo, procedente de Siria, «corresponde» exactamente por su estadio a las vidrieras de las catedrales góticas. He aquí dos artes primitivos, ambos al servicio de la arquitectura religiosa: el uno amplifica el espacio interior de la iglesia y, por efecto de la luz que deja entrar a raudales, lo transforma en espacio cósmico; el otro cambia el interior de la basílica en una esfera mágica cuyos dorados reflejos nos arrebatan a la realidad terrenal y nos transportan a las visiones de Plotino, de Orígenes, de los maniqueos, de los gnósticos, de los padres de la Iglesia y de los poemas apocalípticos.

El suntuoso motivo, que consiste *en reunir el arco redondo con la columna*, es igualmente una creación siria o quizá árabe del siglo III, siglo «correspondiente» al alto gótico (1). La significación revolucionaria de este motivo *específicamente mágico*—aunque considerado por todos como antiguo, y hasta por la mayoría como representante típico de la antigüedad—no ha sido hasta ahora conocida ni remotamente. El egipcio había usado sus columnas de formas vegetales, sin darles una profunda relación con el techo; más bien eran para él plantas que crecen, que no fuerzas que sostienen. Para el antiguo la columna monolítica representaba el símbolo más fuerte de la existencia euclidiana, toda cuerpo, toda unidad y quietud; por eso hubo de unirla al arquitrabe en exacto equilibrio de vertical y horizontal, de fuerza y peso. Pero aquí, en este motivo que el Renacimiento *prefirió* por considerarlo característico de la antigüedad—¡tragicómico error!—aunque la antigüedad ni lo tuvo ni *podía tenerlo*, aquí, el arco luminoso emerge de columnas delgadas, negando el principio material del peso y de la inercia. La idea que se halla aquí realizada, la idea de la liberación de todo peso terrestre, unida a la oclusión de un

(1) La relación de la columna con el arco «corresponde» espiritualmente a la del muro con la bóveda. Cuando entre el cuadrilátero y la cúpula viene a situarse el tambor, entonces también entre el capitel y el pie del arco se interpone la imposta.

espacio interior, está íntimamente emparentada con la cúpula, que flota libremente sobre el suelo, pero que rodea y cubre la cueva, motivo mágico de enorme fuerza expresiva, que halló su perfección natural en el «rococó» de las mezquitas y castillos moros, con sus columnas de sobrenatural finura, que surgen muchas veces sin base, del suelo mismo, y parecen imbuídas de una misteriosa fuerza que las hace capaces de soportar ese mundo de innumerables arcos labrados, de ornamentos refulgentes, de estalactitas y bóvedas saturadas de color. Para hacer resaltar mejor toda la importancia de esta forma fundamental de la arquitectura árabe, podemos decir que el «leitmotiv» de la arquitectura apolínea es la unión de la columna con el arquitrabe; el de la arquitectura mágica, la unión de la columna con el arco, y el de la arquitectura fáustica, la unión del pilar con la ojiva.

Tomemos otro ejemplo: la historia del acanto como motivo artístico (1). En la forma en que aparece, v. gr., en el monumento a Lisikrates, es el acanto uno de los motivos más característicos de la ornamentación antigua. Tiene cuerpo. Es una cosa particular, aislada. Puede abarcarse su estructura toda de *un solo* golpe de vista. Pero ya en el arte de los foros imperiales—el de Nerva, el de Trajano—, en el templo de Marte Ultor, aparece más pesado y más rico. Su distribución orgánica es tan complicada, que, por lo general, requiere un detenido examen. Ahora se manifiesta la tendencia a *llenar* las superficies. En el arte bizantino—de cuyos «rasgos sarracenos latentes» habla ya A. Riegel, aunque sin ver la conexión que aquí se descubre—el acanto se descompone en una hojarasca infinita que, como sucede en Santa Sofía, recubre por modo enteramente inorgánico grandes superficies. Al motivo antiguo vienen a sumarse otros arameos primitivos, como el pámpano y la palma, que ya desempeñaban un papel importante en la ornamentación judaica. A éstos se añaden luego otros,

---

(1) A. Riegel: *Stilfragen* [*Problemas de estilo*], 1893, págs. 248 y siguientes y 272 y siguientes.

como los trenzados que se ven en los pisos de mosaico y en los bordes de los sarcófagos, de la época romana posterior, y otros varios motivos geométricos. Por último, en el mundo persa y en las costas del Asia Menor, va aumentando la movilidad y creciendo la confusión del conjunto, hasta dar nacimiento al *arabesco* que, siendo eminentemente antiplástico y enemigo por igual del cuadro y del cuerpo sólido, representa el motivo propiamente mágico. El arabesco es incorpóreo y descorporaliza el objeto que cubre con su infinita riqueza. Obra maestra de este tipo, trozo de arquitectura por completo subordinado a la ornamentación, es la fachada del castillo de M'schatta—hoy en Berlín—edificado en el desierto por los Ghazánidas. El arte industrial de estilo bizantino-islamita, que se extendió por todo el Occidente y dominó por completo el Imperio carolingio, arte que hasta ahora se ha llamado lombardo, franco, celta, o nórdico promitivo, era en su mayor parte obra de artistas orientales o consistía en modelos—tejidos, metales, armas—importados de Oriente (1). Rávena, Lucca, Venecia, Granada, fueron los focos de esa forma estética que entonces representaba la más alta civilización y que predominaba en Italia, hacia el año 1000, cuando ya en el Norte estaban descubiertas y afianzadas las formas de una cultura nueva.

Por último, consideremos cómo ha variado la concepción del cuerpo humano. Con la victoria del sentimiento árabe sufre ella también una completa transformación. Casi en todas las cabezas romanas de la Colección Vaticana, que fueron hechas entre los años 100 y 250, se percibe la oposición entre el sentimiento apolíneo y el sentimiento mágico, entre la tendencia a fundar la expresión en la distribución de los músculos y la tendencia a fundarla en la «mirada». Se trabaja—en la misma Roma, desde Adriano—mucho con el taladro, instrumento que contradice por completo el sentimiento euclidiano en lo que se refiere a la piedra. La labor del cincel, acentuando

(1) Dehio: *Geschichte der deutschen Kunst* [*Historia del arte alemán*], I, p. 16 ss.

las superficies límites, afirma lo corpóreo, lo material del mármol. El taladro, en cambio, lo niega, rompiendo las superficies y produciendo efectos de claro-obscuro. Como consecuencia de esto, el sentido del desnudo se extingue no sólo en los artistas cristianos, sino también en los «paganos». Basta considerar las estatuas de Antinoo, tan vacuas y pobres, a pesar de que hay en ellas la firme voluntad de ser antiguas. Sólo la cabeza es notable, desde el punto de vista fisiognómico, cosa que nunca sucede en la plástica ateniense. Los paños adquieren un sentido nuevo, que domina en absoluto la apariencia de la estatua. Buen ejemplo son las estatuas consulares del Museo Capitolino (1). Las pupilas taladradas, mirando a la lejanía, han arrebatado la expresión al cuerpo, para trasladarla a aquel principio mágico «pneumático» que el neoplatonismo y los acuerdos de los concilios cristianos, como también la religión de Mithra y el mazdeísmo, ponen en el hombre. Hacia el año 300 el pagano Jamblico, que bien podría calificarse de «padre de la Iglesia» pagana, escribió su libro sobre las estatuas de los dioses (2), sosteniendo que en las estatuas está substancialmente presente lo divino, que actúa sobre el espectador. Contra esta idea de las imágenes, idea que pertenece netamente a la pseudomórfosis, alzáronse desde el Oriente y el Sur hasta el Occidente los iconoclastas, cuyas tesis suponen una concepción de la creación artística, que apenas es accesible a nuestra inteligencia.

FIN DEL PRIMER TOMO DE LA PRIMERA PARTE

(1) Wulf: *Altchristliche-byzantinische Kunst* [*Arte cristiano primitivo y bizantino*], págs. 153 y siguientes.

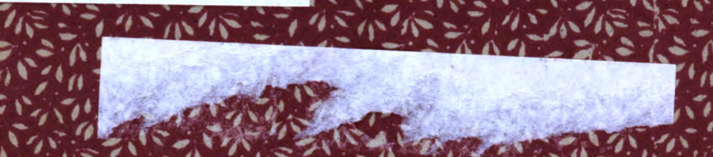
(2) Véase parte II, cap. III, núm. 13. Véase Geffken: *Der Ausgang des griechisch-römischen Heidentums* [*El fin del paganismo greco-romano*], 1920, pág. 113.

INDICE



VEINTE PESETAS

Printed in Spain






89054008958
b89054008958a